



ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

SEVİNÇ ÇOKUM'UN ROMAN TEKNİĞİ

Doktora Tezi

Hazırlayan:

İlknur AY

Danışman:

Yrd.Doç.Dr. Şeyma BÜYÜKKAVAS KURAN

Samsun, 2014

ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

SEVİNÇ ÇOKUM’UN ROMAN TEKNİĞİ

Doktora Tezi

Hazırlayan:

İlknur AY

Danışman:

Yrd.Doç.Dr. Şeyma BÜYÜKKAVAS KURAN

Samsun, 2014

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Hazırladığım doktora tezinin bütün aşamalarında bilimsel etiğe ve akademik kurallara riayet ettiğimi, çalışmada doğrudan veya dolaylı olarak kullandığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, yazımda enstitü yazım kılavuzuna uygun davranıldığını taahhüt ederim.

06/01/2014

İlknur AY

TEZ KABUL VE ONAYI

İlknur AY tarafından hazırlanan “Sevinç Çokum’un Roman Tekniğı” başlıklı bu çalışma, 08/01/2014 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliğiyle başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Prof. Dr. Yavuz DEMİR

Üye : Prof. Dr. Şaban SAĞLIK

Üye : Doç. Dr. Nazım ELMAS

Üye : Yrd. Doç. Dr. Adem ÇALIŞKAN

Üye : Yrd. Doç. Dr. Şeyma BÜYÜKKAVAS KURAN

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

__ / __ / __

Enstitü Müdürü

ÖZET

SEVİNÇ ÇOKUM'UN ROMAN TEKNİĞİ

İlknur AY

Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora, 2014

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Şeyma BÜYÜKKAVAS KURAN

Roman tekniğı, anlatı malzemesinin estetik bir şekilde sergilenmesini sağlayan anlatım tekniklerini ifâde eder. Romanın yapısının oluşmasında farklı fonksiyona sahip olan her ayrıntı, anlatım teknikleri sayesinde romanın bütünlüğü içine sistemli bir şekilde yerleştirilir. Romanda malzemeyi yapıya dönüştüren temel araç, anlatım tekniğıdir. Bu sebeple, bir yazar elindeki mevcut malzemeyi bir yapıya dönüştürürken, anlatım tekniklerinden faydalanır. Ancak bu tekniklerin kullanılışı da yazardan yazara farklılık gösterdiğinden, her yazarın kendisine has bir kurgulama tekniğı oluşur. Sevinç Çokum'un da anlatım tekniklerini kullanım biçimi kendisine hasır. Bu çalışmada Sevinç Çokum'un anlatı malzemesini sunarken hangi tekniklerden nasıl faydalandığı tespit edilmeye çalışılmıştır. Yazarın romanlarının teknik açıdan ortak özelliklerinden hareketle de Sevinç Çokum'un kurgulama tekniğine dair değerlendirmelerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Roman, roman tekniğı, anlatım teknikleri, kurgulama, estetik yapı.

ABSTRACT

SEVİNÇ ÇOKUM’S NOVEL TECHNIQUE

İlknur AY

Ondokuz Mayıs Üniversty, Institute of Social Sciences

Turkish Language and Literature, Doctoral Dissertation, 2014

Supervisor: Assistant Professor Şeyma BÜYÜKKAVAS KURAN

Novel technique, expresses the narrative techniques making that the narrative material aesthetically exhibits. Every detail that has the different function in the making of the structure of the novel is systematically placed in the entirety of the novel by the narrative techniques. The narrative technique is the main tool that converts the material to the structure. For this reason, an author is benefited from the narrative techniques, while she is converting the existing material in the hand to the structure. However, for the use of these techniques also varies from the author to author, it makes an own editing technique of each author. Sevinç Çokum’s her form of use of narrative techniques is unique to herself. In this study, it is benefited how Sevinç Çokum is used from which techniques while she is presenting the narrative material. With the movement from the common features of the author’s novels technically, it is evaluated on Sevinç Çokum’s editing technique.

Key Words: Novel, novel technique, narrative techniques, editing, aesthetic structure.

ÖNSÖZ

Sevinç Çokum, son dönem Türk edebiyatında romanlarıyla ve kendine has üslubuyla özel bir yer edinmiş bir sanatçıdır. Romanları, hem işlenen konular hem de terki bindeki sağ lamlıkla dikkat çeker. Bu çalışmada Sevinç Çokum'un romanlarındaki estetik oluş umun geri plânında yer alan temel özellikler, başka bir söyleyiş le onun kendisine has roman tekniği ortaya konulmaya çalış ılmış tır.

“Sevinç Çokum'un Roman Tekniği” adlı çalış manın Giriş bölümünde Problem Durumu, İlgili Araştırmalar, Araştı rmanın Amacı ve Önemi, Araştı rmanın Dayand ığı Varsayımlar, Kapsam ve Sınırlılıklar, Araştı rmanın Temel Kavramları, Araştı rmanın Yöntemi ve Veri Toplama Tekniği hakkında bilgi verilmiştir.

Çalış manın birinci bölümünde Romanın Tanımı ve Oluş umu, Roman Sanatı, Roman Tekniği ve Romanın Temel Unsurlarına yer verilmek suretiyle Araştı rmanın Kuramsal Çerçevesi oluşturulmaya çalış ılmış tır.

Çalış manın ikinci bölümü Sevinç Çokum'un sanat anlayış ını ve hayatının sanatına yansıyan yönlerini sunmak amacıyla yazarın hayatı, edebî şahsiyeti ve eserlerine ayrılmıştır.

Çalış manın esasını teşkil eden üçüncü bölümde yazarın roman türündeki eserleri teknik açıdan ortak bir incelemeye tâbi tutulmuş, Sevinç Çokum'un belli bir niyet doğ rultusunda zaman, mekân, şahıs gibi anlatı unsurlarlarıyla yeni bir yapı kurarken hangi tekniklerden nasıl faydaland ığı, anlatım tekniklerini kendisine has bir şekilde kullanış biçimi ortaya konulmuştur. Yine bu bölümde teknikler ile ilgili tespitler metinden örneklerle desteklenmiştir.

Sonuç bölümünde inceleme sürecinde ulaşı lan verilerden hareketle değ erlendirme yapılmış, çalışma boyunca yararlanılan kaynaklar Kaynakça bölümünde sunulmuştur. Sevinç Çokum ile yapılan mülâkat ve mülâkattan fotoğraflar da Ekler bölümünde yer almaktadır.

Tez çalışmasının her aşamasında bana yol gösteren ve yardımlarını esirgemeyen danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Şeyma BÜYÜKKAVAS KURAN'a, çalışmama fikirleriyle katkıda bulunan hocam Prof. Dr. Mustafa ÖZBALCI'ya şükranlarımı sunarım. Çalışmama yön veren ve bu çalışmanın ortaya çıkmasına vesile olan hocalarım Prof. Dr. Şaban SAĞLIK'a ve Yrd. Doç. Dr. Adem ÇALIŞKAN'a da çok teşekkür ederim. Yine tez çalışmam sırasında fikirlerinden istifade ettiğim ve desteğini gördüğüm hocam Doç. Dr. Yavuz BAYRAM'a da teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca romanları üzerinde çalıştığım sayın Sevinç ÇOKUM'a ulaşarak yazarla mülâkat yapmama vesile olan hocam Yrd. Doç. Dr. Ahmet KÖKDEMİR'e ve mülâkat için bana kıymetli zamanını ayırıp roman tekniği üzerine düşüncelerini benimle paylaşan yazar Sevinç ÇOKUM'a da teşekkürü bir borç bilirim. Tez çalışmam boyunca bana destek olup anlayış gösteren anne ve babama da bu vesileyle her zaman müteşekkir olduğumu ifâde etmek isterim.

İlknur AY
Samsun, 2014

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vii
TABLolar LİSTESİ	xii
ŞEKİLLER LİSTESİ	xii
KISALTMALAR	xiii
GİRİŞ	1
1. Problem Durumu	1
2. Sevinç Çokum ile İlgili Akademik Çalışmalar (Lisansüstü Tezler)	2
3. Araştırmanın Amacı ve Önemi	3
4. Varsayımlar	4
5. Kapsam ve Sınırlılıklar	6
6. Araştırmanın Temel Kavramları (Tanımlar)	7
7. Araştırmanın Yöntemi	9
8. Veri Toplama Tekniği.....	10

1. BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN KURAMSAL ÇERÇEVESİ

1.1 Romanın Tanımı ve Oluşumu (Bir Tür Olarak Ortaya Çıkışı).....	11
1. 2 Roman Sanatı.....	14
1. 3 Roman Tekniği.....	16
1. 4 Romanın Temel Unsurları (Romanda Kurgulama Tekniği ve Unsurları) ...	20
1. 4. 1 Çekirdek Unsurlar	25
1. 4. 1. 1 Niyet	25
1. 4. 1. 2 Olay	26
1. 4. 1. 3 Olay Örgüsü	27
1. 4. 2 Vasıta Unsurları.....	30
1. 4. 2. 1 Şahıs	31

1. 4. 2. 2 Zaman	33
1. 4. 2. 3 Mekân	36
1. 4. 2. 4 Anlatıcı ve Bakış Açısı	37
1. 4. 2. 5 Dil ve Üslûp	39
1. 4. 3 Teknik Unsurlar(Tamamlayıcı-Şekillendirici Unsurlar)	40
1. 4. 3. 1 Roman İsmi Seçimi ve Simgesel Değeri.....	44
1. 4. 3. 2 Olay Örgüsü Kuruluşu	44
1. 4. 3. 3 Dil ve Üslûp Seçimi	50
1. 4. 3. 4 Anlatıcı ve Bakış Açısı Seçimi	53
1. 4. 3. 5 Şahıs Tasarımı	55
1. 4. 3. 6 Mekân Tasarımı	63
1. 4. 3. 7 Zaman Tasarımı	67

2. BÖLÜM

SEVİNÇ ÇOKUM

2. 1 Sevinç Çokum'un Hayatı, Edebî Şahsiyeti ve Eserleri.....	72
2. 1. 1 Sevinç Çokum'un Hayatı	74
2. 1. 2 Sevinç Çokum'un Edebî Şahsiyeti	81
2. 1. 3 Sevinç Çokum'un Eserleri	97

3. BÖLÜM

KURGULAMA TEKNİĞİ ve UNSURLARI

3. 1 Roman İsmi Seçimi.....	98
3. 1. 1 Romanların Konuları	98
3. 1. 2 Roman İsmi ve Simgesel Değeri (Anlam Düzlemini Temsil Etme İşlevi)	100

3. 2 Olay Örgüsü Kuruluşu.....	109
3. 2. 1 Olay Örgüsü Biçimlenişi (Tipi)	109
3. 2. 1. 1 Tek Zincirli Olay Örgüsü (İç İç Geçerek Birbirine Bağlanmış Halkalar Kuruluşu)	110
3. 2. 1. 2 Çok Zincirli Olay Örgüsü	118
3. 2. 1. 3 Helezonik Olay Örgüsü (Çerçeve Vaka- İç Vakalar Kuruluşu)	120
3. 2. 2 Başlangıç Seçimi	126
3. 2. 2. 1 Baştan Başlatma	126
3. 2. 3 Entrik Yapı Oluşumu	130
3. 2. 3. 1 Çatışma Unsuru	130
3. 2. 3. 2 Düğümler	143
3. 2. 3. 2. 1 Ana Düğüm	143
3. 2. 3. 2. 2 Ara Düğüm	146
3. 2. 4 Olay Örgüsü Tamamlanışı	154
3. 2. 4. 1 Tamamlanmış Son	154
3. 2. 4. 2 Eksiltili Son (Sonuca Bağlanışta Belirsizlik, Bitmemişlik İzlenimi)	155
3. 2. 5 Arayış Yolculuğu Kalıbı	158
3. 2. 6 Çağrışımsal Göndermeler(Metinlerarasılık)	161
3. 3 Şahıs Tasarımı ve Sunuluşu.....	167
3. 3. 1 Arketipsel Sembolizm (İlkörnek)	167
3. 3. 2 İsim Sembolizasyonu	171
3. 3. 3 Karakter Geliştirme	174
3. 3. 4 Yalınkat Kahraman (Tip)	181
3. 3. 5 Dekoratif Unsur Durumundaki Şahıslar(Fon Karakter)	182
3. 3. 6 İşlevsel Şahıslar(Fonksiyon Bakımından Şahısların Tasarımı)	185
3. 3. 6. 1 Asıl Kahraman (Tematik Güç)	185
3. 3. 6. 2 Hasım Güç	187
3. 3. 6. 3 Arzu Edilen Nesne	189
3. 3. 6. 4 Yönlendirici	191
3. 3. 6. 5 Alıcı	194
3. 3. 6. 6 Yardımcı	196

3. 3. 7 Şahısların Sunuluşu	198
3. 3. 7. 1 Karşıtlık Motifi	198
3. 3. 7. 2 Tasvirle Belirginleştirme (Statik Tanıtma)	199
3. 3. 7. 3 İç Çözümleme	202
3. 3. 7. 4 Bilinç Akışı	205
3. 3. 7. 5 İç Monolog	206
3. 3. 7. 6 Dinamik Tanıtma	209
3. 3. 7. 7 Diyalog Yoluyla Tanıtma	212
3. 4 Zaman Tasarımı.....	216
3. 4. 1 Zamanın Çizgisel Akışında Kırılmalar (Akronik Anlatma)	216
3. 4. 1. 1 İleriye Kırılma	216
3. 4. 1. 2 Geriye Kırılma	218
3. 4. 2 Anlatı Zamanında Ritm Oluşumu	223
3. 4. 2. 1 Yavaşlatma(Geciktirme)	223
3. 4. 2. 1. 1 Duraklama	223
3. 4. 2. 2 Hızlandırma	227
3. 4. 2. 2. 1 Eksilti(Zaman Atlama)	227
3. 4. 2. 2. 2 Özetleme(Zamanı Sıkıştırma)	229
3. 4. 2. 3 Anlatı Zamanı ile Anlatım Zamanını Eşitleme	230
3. 4. 2. 3. 1 Sahneleme.....	230
3. 5 Mekân Tasarımı.....	236
3. 5. 1 Kronotopik Değer	236
3. 5. 2 Mekân- Şahıs Diyalektiği	241
3. 5. 3 Mekân Tasviri	244
3. 5. 4 Karşıtlık Kurma	247
3. 5. 5 Fon Mekân	248
3. 5. 6 İşlevsel Mekânlar	250
3. 5. 6. 1 Dar (Bunaltıcı) Mekân	250
3. 5. 6. 2 Geniş (Ferahlatıcı) Mekân	251
3. 5. 6. 3 Ara-Koridor (Geçiş) Mekân	253
3. 6 Anlatıcı ve Bakış Açısı Seçimi.....	256
3. 6. 1 Anlatıcı Konumları	256
3. 6. 1. 1 Hâkim Anlatıcı	256

3. 6. 1. 2 Birinci Şahıs Anlatıcı	258
3. 6. 1. 2. 1 Karakter Anlatıcı	258
3. 6. 1. 2. 2 Gözlemci Ben	260
3. 6. 2 Anlatım Açıları (Odaklanmalar)	260
3. 6. 2. 1 Dış Odaklama	260
3. 6. 2. 2 İç Odaklama	263
3. 6. 2. 3 Sıfır Odaklama	266
3. 6. 3 Anlatım Tutumları	270
3. 6. 3. 1 Eleştirel Bakış Açısı	270
3. 6. 3. 2 Nesnel Bakış Açısı	271
3. 6. 3. 3 Öznel Bakış Açısı	273
3. 6. 3. 4 Karamsar Bakış Açısı	275
3. 6. 3. 5 İyimser Bakış Açısı	276
3. 7 Dil ve Üslûp Oluşumu.....	277
3. 7. 1 Şiirsel Üslûp	277
3. 7. 2 Leitmotiv Kullanımı	280
3. 7. 3 Tahlil Üslûbu	284
3. 7. 4 Montaj	287
3. 7. 5 Tasvir Üslûbu	292
3. 7. 6 Mizah Üslûbu	295
SONUÇ	296
KAYNAKÇA	299
1. Sevinç Çokum'un İncelenen Romanları	299
2. Faydalanılan Diğer Kaynaklar	299
2. 1. Kitaplar	299
2. 2. Makaleler	303
2. 3. Tezler	306
2. 4. Sözlük ve Ansiklopediler	306
2. 5. İnternet Kaynakları	307
EKLER	309
EK 1: SEVİNÇ ÇOKUM İLE MÜLÂKAT.....	310
EK 2: SEVİNÇ ÇOKUM İLE MÜLÂKATTAN FOTOĞRAFLAR.....	318
ÖZGEÇMİŞ	320

TABLolar LİSTESİ

Tablo 1: Romanın Temel Unsurları.....	20
Tablo 2: Anlatının Kuruluşu ve Şahıs Unsuru	33
Tablo 3: İfade Düzlemi ve Muhteva Düzlemi Arasındaki İlişki	40
Tablo 4: Öykü Akış Aşamaları	58
Tablo 5: Kronotop Hâlinin Anlatıdaki İşlevi	65

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Malzemenin Roman Formu İçinde Kurmacaya Dönüşmesi	23
Şekil 2: Çekirdek Unsurlar, Vasıta Unsurları ve Teknik Unsurlar Şeması	24
Şekil 3: Anlatının Oluşum Aşamaları	26
Şekil 4: Olayların İlerlemesi ve Zaman Kurgusu	33
Şekil 5: Anlatı Öznesinin Anlatı Nesnesine Uzaklığının Anlatı Zamanını Belirlemesi	34
Şekil 6: “ ‘Metinleştirilen’ Estetik Oluşum”	42
Şekil 7: Anlatı Kurgusu ve Anlatım Teknikleri	43
Şekil 8: “Anlatının Sözdizimi: Beşli Şema”	48
Şekil 9: Greimas’ın Eyleyenler Modeli	62

KISALTMALAR

Bkz.	: Bakınız
bs.	: Basım
C.	: Cilt
Çev.	: Çeviren
Der.	: Derleyen
s.	: Sayfa
S.	: Sayı
TDEA	: Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi
vb.	: Ve benzeri
vd.	: Ve diğerleri

GİRİŞ

1. Problem Durumu

Türk roman ve hikâyeciliğinin önemli isimlerinden birisi olan Sevinç Çokum'un romanları, tarihî ve sosyal bağlamda ele alınıp muhteva ağırlıklı bir tahlile tâbi tutulmasına rağmen, yazarın roman tekniği başlı başına bir araştırma konusu olarak seçilip bu konu üzerine çalışılmamıştır.

Yine yazarın romanlarını oluşturan anlatı unsurlarının ayrı ayrı açıklanması yerine, bu unsurların birbiriyle ve bütünle ilişkisi, anlatıda yer alan her bir tekniğin roman içindeki işlevi tespit edilmemiştir. Oysa metin çözümlemesi, metni oluşturan unsurların tek tek açıklanması değil, bu unsurların sunumunda kullanılan tekniklerin kurgudaki işlevlerinin tespit edilmesini gerekli kılar. Bu sebeple bir çalışmada metni oluşturan “materyal unsurlar” (Tekin, 1989: 7) hakkında bilgi verilmesi, ancak metin açıklamasından ibaret kalır. Teknik analiz ise, bu unsurların hangi bağlarla bir araya getirildiğini ve sunulduğunu belirlemeyi amaçlar. Dolayısıyla bu açıdan bir romanın kurgulanışında kullanılan teknikler oldukça önemlidir. Bununla birlikte her yazarın teknikleri kullanışı açısından roman sanatına birtakım katkılar sağladığı da bir gerçektir.

Bir romancının eserlerinin sadece ilgi çekici konusuna odaklanılıp romanda kullanılan tekniklerin geri plâna itilerek ayrıntılı incelenmemesinin yanlış bir tutum olduğunu Berna Moran “Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış” adlı kitabında bir örnek üzerinden şöyle eleştirir:

“Bir çok eleştirmene göre iç konuşma tekniğinin bir anlatım yöntemi olarak sürekli kullanıldığı ilk roman Edouard Dujardin’in 1887’de basılmış olan *Les Louries sont Coupés*’sidir. Araba Sevdası’nın yazılış tarihi ise 1886. Recaizade her ne kadar romanı baştan sona iç konuşma tekniği ile yazmamışsa da bir anlatım yöntemi sayılacak kadar yaygın bir biçimde kullanmıştır; ara sıra bilinç akımına da yer vererek. Bu durumda Recaizade’nin kullandığı tekniğin taklit olmadığı açık. Ne var ki

Recaizade'nin tekniği de bizde fark edilmedi ve Türk romanına hiçbir etkisi olmadı." (Moran, 2008: 84-85).

Dolayısıyla "Sevinç okum'un Roman Tekniği" adlı bu çalışmada romanların teknik yapısına odaklanılarak, yazarın romanlarını oluşturan anlatı unsurlarının hangi tekniklerle aktarıldığı üzerinde durulmuştur. Başka bir söyleyişle Sevinç okum'un romanlarında anlatı malzemesinin nasıl estetik hâle getirildiği tespit edilmeye çalışılmıştır.

2. Sevinç okum ile İlgili Akademik alışmalar (Lisansüstü Tezler)

a- BULUT, Ali (1988). "Sevinç okum'un Eserleri zerinde Tematik alışma", Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

b- YILMAZ, Ayfer (1997). "Sevinç okum'un Hikâye ve Romanlarında Zaman, Mekân ve İnsan Unsuru", Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.

c- BALKAN, Nevide (1998). "Sevinç okum'un Hikâyelerinde Sentaks alışması", Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

- TOPÇU TURAN, Pınar (2000). "Sevinç okum'un Hayatı, Edebî şahsiyeti ve Hikâyeleri", Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

d- ÖZKAN, Aysun (2004). "Sevinç okum'un Eserlerinde Aile Kurumu", Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

e- EROğLU, Hacı (2005). "Sevinç okum'un 'Gülyüzlüm' Adlı Eseri zerine Cümle (Sentaks) alışması", Niğde Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

f- IŞINAY, Mine (2008). “Sevinç Çokum’un Tarihî Romanları Üzerine Bir Değerlendirme”, Celâl Bayar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

g- AKIN, Kevser (2009). “Sevinç Çokum’un Romanlarında Eğitim Değerleri ve Türkçe”, İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

h- KIRILMIŞ, Yasin (2011). “Sevinç Çokum’un Eserlerinde Folklor Unsurları”, Fatih Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

ı- ALTUNBAY, Müzeyyen (2011). “Sevinç Çokum’un Romanlarının Eleştirel Okuma Yöntemine Göre Okunması”, Atatürk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

i- SAPMAZ, Serfet (2012). “Sevinç Çokum’un Eserlerinde Dil ve Üslûp”, Ahi Evran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

j- DAĞ, Necla (2012). “Sevinç Çokum’un Romanlarında Sosyal Yapı”, Adıyaman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

k- KAYNAK, Latife (2012). “Değerler Eğitimi Bağlamında Sevinç Çokum’un Hikâyelerinin Analizi”, Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

l- ALIÇ, Meral (2012). “Sevinç Çokum’un Romanlarında Halk Kültürü Aktarımı”, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

3. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Roman kendisine özgü belli unsurlardan oluşsa da önemli olan sadece romanı oluşturan malzemenin neler olduğu değil, aynı zamanda bu malzemenin nasıl sunulduğudur. Mehmet Tekin’e göre de “Romanı diğer türlerden ayıran, malzemenin şöyle veya böyle oluşu değil, teknik hâdisedir.” (Tekin, 1989: 69).

Dolayısıyla bu tekniğin yazarlar tarafından nasıl kullanıldığı büyük önem arz eder ve yazarların roman tekniği başlı başına araştırma alanı olarak karşımıza çıkar. Çünkü bu unsurların bir araya getirilişi, kurgunun yürütülüşü romancıdan romancıya farklılık gösterir ve her romancının tekniği kullanışı kendisine hastır.

“Sevinç Çokum’un Roman Tekniği” adlı bu çalışmada, roman sanatının sunduğu metotlardan faydalanılarak ilgiyle okunan bir yazar olan Sevinç Çokum’un romanlarındaki sağlam yapının gerisindeki temeller, yazarın romanlık unsurları kurgularken hangi tekniklerden nasıl faydalandığı araştırılmıştır. Bu açıdan çalışma sırasında yazarın romanları ortak bir değerlendirmeye tâbi tutularak, malzemenin yazarın elinde nasıl şekil aldığı ve yazarın kendisine has roman tekniği tespit edilmeye çalışılmıştır. Yine bu şekilde yazarın romanlarından yola çıkılarak roman tekniği hususunda değerlendirmeler yapıp örnekler verilmiştir. Böylelikle bu tez çalışması Türk roman ve hikâyeciliğinde önemli bir yeri olan Sevinç Çokum’un roman tekniğini ortaya koyarak roman sanatının incelikleri ve teknikleri hakkında Sevinç Çokum’un eserlerinden örnekler sunmuştur. Sevinç Çokum’un roman tekniği, anlatı unsurlarını sunarken hangi tekniklerden nasıl faydalandığı üzerine daha önce bir çalışma yapılmadığından dolayı bu çalışma, estetik düzeyi yüksek romanlar kaleme alan Sevinç Çokum’un romanlarında malzemenin nasıl estetik hâle getirildiğini ortaya koyması, romanlarının teknik açıdan değerlendirilmesi açısından önem arz etmektedir.

4. Varsayımlar

Roman sanatı, birtakım nazarîyelere dayandığından bu konuda yapılan tanım ve tasnifler birer varsayımdan ibarettir. Bu sebeple bu alanda “açıklayıcı bir(er) bilimsel araç”(Çalışkan, 2010: 96) olarak çok sayıda varsayımın bulunduğu görülür. Çalışma sırasında roman sanatı ile ilgili şu varsayımlardan hareket edilmiştir:

“[Bir metni ele aldığımızda] yapacağımız ilk iş, bu metni açıklamak değil, bir dil bilgisi kurmak için gereçleri bir araya getiren bir araştırmacı gibi, bu metnin karşısına geçmektir. Nitekim dilbilimci, bu amaçla, tümceleri bir araya getirmeye, tümcelerden oluşan bir bütüncüyü oluşturmaya çalışır. Anlatı çözümlemesi de tam olarak aynı işi yapar: Anlatıları bir araya getirmeye, anlatılardan oluşan bir bütüncüyü oluşturmaya, bu bütünceden de bir yapı elde etmeye çalışır.” (Barthes, 2005: 150).

“Roman, sadece anlattığı olayla öne çıkan bir tür değil, kendi içinde çok kompleks bir yapıyı içeren bir bütündür. Bu bütünleme işlemi de romanın kompoze edilmesi adını taşır.” (Başarslan, www. derindusunce.org., 14.08.2011).

“Anlatı açıkça bir bütündür çünkü bir araya gelerek kendilerinden daha farklı bir bütün oluşturan öğelerden; olaylardan ve varlıklardan meydana gelir.” (Chatman, 2009: 19).

“Edebiyat eseri, temelde üç ana unsurdan meydana gelir. Bunlar; muhteva, yapı ve dildir.” (Çetişli, 2009: 56).

“Roman dikkatin ve ayrıntının çocuğudur. (...) Yapı incelemesi aynı zamanda romanın yürüyüş şeklinin incelenmesidir ve eserin karmaşık varlığının ortaya koyduğu gücü açığa çıkarmaya yönelik bir araştırmadır.” (Ergiydiren, 2001: 3-7).

“Eser, yapısına karışan ‘malzeme’den farklıdır. Fırından çıkan güzel vazo, yapıldığı çamurdan ayrı bir varlıktır. Hiçbir sanat eseri kendisini oluşturan malzemeye irca edilemez. Güzelliği vücuda getiren ‘malzeme’ değil, ‘yapı’dır.” (Kaplan, 2000: 10).

“İyi bir mimarî eser, nasıl pek çok unsurun iyi bir yapı içinde bir araya gelmesinden oluşuyorsa, nasıl iyi bir beste pek çok sesin iyi bir kompozisyonuyla ortaya çıkıyorsa, kalıcı ve önemli bir roman da pek çok unsurun ve onlara bağlı farklı anlatımların bir arada bulunmasını ve birbirini bütünleştirerek romancının dünyasını yansıtmayı gerektirir.” (Miyasoğlu, 1998: 70).

“Sistem saymacadır, yani dış gerçeklikten bağımsızdır. Sistemde önemli olan, öğelerin tek başlarına kendi öz varlıkları değil, sistem içindeki işlevleridir. Başka bir deyişle sistemi meydana getiren, öğeler arasındaki bağıntılardır. (...) Edebiyat incelemesi tek tek yapıtların yorumlanması ya da değerlendirilmesi değil, edebiyat yapıtlarının tümünün uyduğu sistemin araştırılması demektir.” (Moran, 2008: 190-198).

“Roman sanatında değişiklik, özde (muhtevada) değil, daha çok teknik cephede (anlatımda) gerçekleşmiştir. (...) Romanı diğer türlerden ayıran, malzemenin şöyle veya böyle oluşu değil, teknik hâdisedir.” (Tekin, 1989: 3-69).

“Poetika, tek tek yapıtları yorumlamaya karşıt olarak, anlamı adlandırmayı değil, her bir yapıtın ortaya çıkışını yöneten genel yasaların bilgisine ulaşmayı amaçlar.” (Todorov, 2008: 37).

“Edebiyat alanında ilmî çalışmalara başlamanın en tabî ve makul şekli edebî eserlerin kendilerini incelemek ve yorumlamaktır.” (Wellek ve Warren, 1983: 185).

“Bütün ve parça doğru olarak ancak parçalar arasındaki ilişkiler bağlamında açıklanabilir. Bu da bütünün önce ‘parçalara ayrılması’, sınıflandırılması, üst ve alt birimler biçiminde sıralanması ve sonra da ‘yeniden kurulması’ yoluyla gerçekleşebilir.” (Yüksel, 1995: 47).

5. Kapsam ve Sınırlılıklar

Çalışmanın temel kısmı, romanların teknik analizi ve Sevinç Çokum'un romancılığı üzerine değerlendirmelerden meydana gelmiştir. Bunun dışında araştırma konusunun kuramsal çerçevesini oluşturmak amacıyla romanın tanımı ve oluşumu, roman sanatı, roman tekniği, romanın temel unsurlarına değinilmiştir.

Çalışmanın bir bölümünde genel bir bilgi olarak Sevinç Çokum'un hayatından bahsedilmiştir. Zira, Sevinç Çokum, “eseriyle doğup büyüdüğü yerleri ve şahsî hayat tecrübesini kaynaştıran bir yazardır.” (Bulut, 1988: 2). Bu açıdan onun hayatının sanatına etki eden yönleri bulunmaktadır.

Çalışmanın sınırlılığı, Sevinç Çokum'un aşağıda verilen roman adlarıyla belirlenmiştir:

- a-** Zor (1977)
- b-** Bizim Diyar (1978)
- c-** Hilâl Görününce (1984)
- ç-** Ağustos Başağı (1989)
- d-** Çırpıntılar (1991)
- e-** Karanlığa Direnen Yıldız (1996)
- f-** Deli Zamanlar (2000)
- g-** Gülyüzlüm (2003)
- h-** Gece Rüzgârları (2004)
- ı-** Tren Burdan Geçmiyor (2007)
- i-** Arada Kalmış Tebessüm (2010)
- j-** Lacivert Taşı (2011)
- k-** Çok Yapraklı İlişkiler (2013)

6. Araştırmanın Temel Kavramları (Tanımlar)

Roman: Kurmaca bir anlatı olan roman, “insanın veya çevrenin karakterlerini, göreneklerini inceleyen, serüvenlerini anlatan, duygu ve tutkularını çözümleyen itibarî veya gerçek olaylara dayanan uzun edebiyat türüdür.” (Türkçe Sözlük, 1998: 1864). Roman hem teknik bir yapı hem de bir sanat ürünüdür.

Roman Sanatı: Roman sanatı, roman türü üzerine düşünme ve görüş bildirme uğraşıdır. Bu alanda yapılmış çalışmalarda, roman türünde yazılmış eserlerden hareket edilip, onların ortak nitelikleri ve değişmeyen kuralları ortaya koyularak roman çözümleme konusunda birtakım yöntemler geliştirilmeye çaba gösterilir. Roman üzerinde bu çalışmalar yapılırken ise, şu sorulardan yola çıkılır:

- Romanı roman kılan unsurlar nelerdir?
- Bir roman diğer türlerden hangi yönleriyle ayrılır?
- Roman kurgusunda anlatı unsurları nasıl bir araya getirilir?
- Romanda malzeme nasıl sunulur?
- Romanda anlatmaya değer malzeme hangi vasıtalarla nasıl şekillenip sanat eseri hâline getirilir?

Bu ve benzeri sorulara alınan cevaplar vasıtasıyla romanın dayandığı kuramsal çerçeve oluşturulmuş olur.

Roman Tekniği: Romanı diğer türlerden estetik açıdan daha farklı, daha dikkate değer ve mimarî açıdan daha sağlam kılan nitelik, tamamiyle onun kendisine has bir tekniğe sahip oluşuyla ilgilidir.

Roman tekniği, roman sanatı ile ilgili bir kavramdır. Roman sanatında, romanı roman kılan, onu estetik seviyeye yükselten unsurlar araştırılırken, aslında, romanın sahnelenmesini sağlayan anlatım teknikleri üzerinde yoğunlaşılır. Karmaşık bir yapı arz eden romanda, onu vücuda getiren unsurların düzenlenip sıralanması, her bir unsurun roman içindeki işlev, yer ve konumlarının belirlenmesinde birtakım ifâde vasıtalarına yani, anlatım tekniklerine ihtiyaç vardır.

Roman tekniği, bir sanat eseri olan romanda, romanlık malzemenin estetik bir şekilde işlenip kurgulanışında kullanılan anlatım tekniklerini ifâde eder. Ancak bu tekniklerin kullanılışı yazardan yazara farklılık gösterdiğinden her yazarın da kendisine has bir roman tekniğinin olduğu açıktır. Mehmet Kaplan, sanatçının elindeki malzemeyi kendi yaklaşım biçimiyle değıştirip yeniden inşâ ettiğini, ona kendi imzasını attığını şu sözlerle dile getirir:

“Çeşitli kaynaklardan gelen malzemeyi, sanatçı, yaratış süreci içinde, o anın da şuur ve şuuraltı kuvvetlerinin tesiri altında kalarak birleştirir. Eser, yapısına karışan ‘malzeme’den farklıdır. Fırından çıkan güzel vazo, yapıldığı çamurdan ayrı bir varlıktır. Hiçbir sanat eseri kendisini oluşturan malzemeye irca edilemez. Güzelliği vücuda getiren ‘malzeme’ değil, ‘yapı’dır.” (Kaplan, 2000: 10).

Romanda malzemeyi yapıya dönüştüren temel araç ise, anlatım tekniğidir. Yazarın sahip olduğu tecrübenin sanat hâline gelmesi için anlatım tekniklerine ihtiyaç duyulur.

Kurgulama: Bu kavram, romanı oluşturan unsurların bir araya getirilmesi, tertiplenmesi işidir. Romanda kurgulama, yazarın mevcut malzemeyi yeniden inşâ etme kabiliyeti ile yakından ilgilidir. Mehmet Tekin’e göre, “Roman, nihayetinde bir terkip olduğuna göre, romancıya düşen asıl görev, ‘parça’dan ‘bütün’e, belirli bir disiplin dahilinde gitmek, dolayısıyla eserin terkipini kurmaktan ibarettir. Kurulan terkip, eserin ‘estetik’ gücünü de tayin edeceğinden, romancı, bu konuda azamî gayreti göstermek zorundadır.” (Tekin, 1986: 323).

Bu açıdan yazar, gerçek dünyadan edindiğı farklı malzemeler üzerinde birtakım seçme ve ayıklamalar yaparak anlatı unsurlarını kurgular ve böylelikle okuyucuya estetik bir yapı sunmaya gayret eder. Bunun için de bu yapıyı oluşturan unsurların kendi içinde tutarlılık arz etmesine itina gösterir.

Estetik: “Güzellik duygusu ile ilgili olan veya güzellik duygusuna uygun olan” (Türkçe Sözlük, 1998: 732) anlamına gelen bu kavram romanın etkileyici ve beğenilen yönlerini ifâde eder. Romanın edebî yönünü onun estetik yapısı ve estetik prensiplere uygun oluşu sağlar. “Eserin estetik yapısı başlı başına bir dünya teşkil

eder.” (Kaplan, 2000: 10). Bu estetik yapı da yazarın daha güzel anlatabilme endişesine bağlı olarak ortaya çıkar. Zaten güzel anlatılmış bir eser başarılı sunulmuş demektir.

Estetik sunum, sanat eserinin en önemli ilkesidir. “Sanatçı, ele aldığı konuyu ve öncelikle kendi tercihine bağlı bir güzellik terkihiyle yakaladığı zemini, orijinal bir hâl ile anlatır.” (Önal, 1999: 34). Zaten, “fark edilmek ve bir başka biçimde algılanmak için alışkanlığı kırmak gerekir.” (Kolcu, 2010: 245). Bundan dolayı estetik bir perspektife sahip olan yazar da elindeki malzemeyi değiştirip daha etkileyici kılmak için anlatım tekniklerine başvurur.

7. Araştırmanın Yöntemi

Çalışmada biçimci ve yapısalcı yöntemlerden hareketle ele alınan eserler tek tek değil, anlatım teknikleri açısından ortak bir değerlendirmeye tâbi tutulmuştur.

Öncelikle anlatı metni tamamlanmış bir yapı gibi düşünülerek bu yapıyı oluşturan unsurlar tespit edilip bu unsurların birbiriyle ve bütünle ilişkisi ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Takip edilen bu metot Mehmet Kaplan’ın ifade ettiği şu estetik prensibe dayanır:

“Her edebî eser kendi içinde organik bir bütündür. Onun güzelliği de buna dayanır. Mükemmeliyet, eseri oluşturan unsurlar arasında kurulan âhenkten ibarettir, onu anlamak ve değerlendirmek için eserin dikkatli bir şekilde incelenmesi gerekir. ‘Metin tahlili metodu’ edebiyatın gaye ve mahiyetine en uygun olan metoddur. Zira, edebî eser, ancak kendi içinde organik bir bütün haline geldiği zaman, güzellik ve mükemmeliyete ulaşır.” (Kaplan, 2000: 9).

Faydalanılan bu yöntem sayesinde dikkat özellikle kurguya yönlendirilmiş ve anlatı unsurlarının hangi teknikle birbirine bağlandığı görülebilmiştir. Sonrasında Sevinç Çokum’un ele alınan bütün romanları şahıs, zaman, mekân gibi anlatı unsurlarının sunumunda kullanılan teknikler açısından ortak bir şekilde değerlendirilmiştir. Böylelikle Sevinç Çokum’un romanlarının teknik açıdan ortak yönleri, dolayısıyla Sevinç Çokum’un kendisine has roman tekniği ve onun romanını estetik kılan unsurlar belirlenmeye çalışılmıştır.

8. Veri Toplama Tekniği

Çalışma sırasında literatür taraması, sentezleme, metin çözümleme teknikleri kullanılmıştır.

Bu veri toplama teknikleri arasında özellikle metin merkezli çözümleme yöntemi, çalışma boyunca faydalanılan temel veri toplama tekniğidir. Bu teknik sayesinde yazarın roman tekniğine yönelik elde edilen tespit ve değerlendirmeler, metinden örnekler verilerek desteklenilmiştir. Wellek’in de dediğı gibi, “Edebiyat alanında ilmî çalışmalara başlamanın en tabî ve makul şekli edebî eserlerin kendilerini incelemek ve yorumlamaktır.” (Wellek ve Warren, 1983: 185).

Edebî eser, bir yazarın sanatı hususunda bilgi edinilebilecek en sağlam kaynaktır. Sevinç Çokum da roman sanatıyla ilgili kendisine sorulan sorulara eserlerini işaret etmek suretiyle şöyle cevap verir:

“Ben bütün cevapların yazdığım hikâye ve romanlarda var olduğunu sanıyorum. Belki yanlış. Yazılmış bir şeyi deşmek, didiklemek ilim adamlarına düşüyor. Yazar kendi eserini düşünmeğe başladığı an, yazdıklarını saçma, yetersiz bulabiliyor.” (Bulut, 1988).

1. BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN KURAMSAL ÇERÇEVESİ

1. 1 Romanın Tanımı ve Oluşumu (Bir Tür Olarak Ortaya Çıkışı)

Roman, ele aldığı olay ya da durumları yapısı itibariyle geniş bir şekilde anlatma imkânına sahip kurmaca bir anlatıdır. “Roman, insanın veya çevrenin karakterlerini, göreneklerini inceleyen, serüvenlerini anlatan, duygu ve tutkularını çözümleyen itibarî veya gerçek olaylara dayanan uzun edebiyat türüdür.” (Türkçe Sözlük, 1998: 1864). Olayları “hikâye etme” esası açısından hikâye ile aynı niteliğe sahip olan roman için, her ne kadar “uzun hikâye”, “büyük hikâye” tabiri kullanılsa da bu tariflerden de anlaşılacağı üzere, roman hikâyeden daha karmaşık ve yeni bir türdür.

Önceleri “Avrupa ülkelerinde İtalya, Fransa, İspanya’da Latince dışında halkın kullandığı dile ‘roman’, bu dille anlatılan hikâyelere de ‘romans’ adı verilmiştir. Zamanla gelişen ve gerçeklik boyutu kazanan bu anlatımlar günümüz çağdaş türlerinden biri olan romanı meydana getirmiştir.” (Aytaş, 2006; www.yayim.meb.gov.tr, 08.09.2011). Batı’da romanın kaynaklarından birisi olarak kabul edilen romanslar, gerçeği mitleştiren hayal gücünün bir mahsulü olmasına karşın, romanda hayalin ideal boyutlara ulaştırılarak mitleştirdiği dünya yıkılmıştır (Kantarcıoğlu, 1988: 25). Dolayısıyla roman, romanslardaki destan havasını dağıtarak, gerçeklere yaklaşan bir çizgi izlemek suretiyle gelişmesini sürdürmüştür.

Romanın ilkel şekillerinden biri olan romansların dışında romanın doğuşuna kaynaklık eden bir tür de çok basit bir kurguya sahip olan pikaresk hikâyelerdir. “Bu tür anlatı metinleri, sosyal ve ekonomik konum itibariyle toplumun alt katmanlarından gelip değişik serüvenler yaşayan ve yaşantılarından yola çıkarak sosyal eleştirilerde bulunan kişiler etrafında örülür. Pikaro, bu tür romanların genel, ortak tipidir.” (Çetin, 2011: 31). Bu açıdan romanın prototiplerini temsil eden bu

hikâyelerde romanın kimi çizgileri yavaş yavaş biçimlenmeye başlar (Naci, 1990: 8-10). Bundan sonra ortaçağın sonlarında ortaya çıkan roman, Rönesans'ın sürdüğü zamanda ilerleyerek gittikçe yalnız olayı şairane bir şekilde anlatmak yerine olayın meydana getirdiği duygular ya da bunlara nelerin yol açtığının dikkate alındığı bir tür olarak gelişme gösterir. Artık 18. yüzyıla gelindiğinde de bu çeşit psikolojik romana rastlamak mümkün olur (Özön, 1985: 21). Böylece roman, “maceracı pikaro’ların (İspanyolca; haylaz, serseri) uzak seyahatlerini ve maceralarını anlatan, işsiz güçsüzlerin hoşça vakit geçirmek için okudukları hiçbir psikolojik derinliği olmayan basit hikâyeler olmaktan çoktan çıkmıştır.” (Ergiydiren, 2001: 2). Dolayısıyla da bu türlerin varlığı gerçek anlamda romanın oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Aslında “gerçek roman, yani 18. ve 19. yüzyıl romanı, ancak bir burjuva yaşama biçiminin yetesiye açıklıkla belirmesiyle ortaya çıkmıştır.” (Naci, 1990: 7; Naci, 2002: 7). Aydınlanma felsefesinin merkezinde yer alan ferdin ön plâna çıkarıldığı bu dönemde, roman, ferdin kendi kendini ifâde etmesine en uygun tür olarak kabul edilmiş ve aydınlanma felsefesinin bütün temel konuları romanlarda yer alarak tartışılmıştır (Uğraş Meriç, 2004: 238-239). Böylelikle toplumsal ve siyasal değişimler sonucu ortaya çıkan ve bir tür olarak kendisini kabul ettiren roman, bu dönemden itibaren sosyal, tarihî olay ve davranışları bireye indirgeyerek onun gözünden yansıtmaya başlamıştır.

19. yüzyılın ilk yarısına gelindiğinde de gerek tiyatro, gerekse roman şeklinde, bütün dünyada kaynaşan toplumsal sorunları ortaya koyup tartışmak sistemi meydana çıkmıştır (Özön, 1985: 27).

20. yüzyılda ise, “her şeyden evvel romanın daha önceki dönemlere göre misyonu değişir; roman, bir yandan ‘sosyo-politik’ temaları taşımak, bir yandan da ‘estetik gerçekler’i yansıtmak gibi görevleri yerine getirmeye koşulur.” (Tekin, 1989: 2). Bundan sonra roman tarih, psikoloji, sosyoloji, felsefe, estetik gibi pek çok alana ait verileri içinde barındıran, bu dallarla ilgili konuları tartışan çok boyutlu, karmaşık ve aynı zamanda bütün unsurları estetik şekilde sergileyebilen özel bir yapı olarak kendi niteliğini ortaya koyar ve pek çok aşamadan geçtikten sonra modern roman olma yolunda ilerler.

Romanı “kompoze (birleşik) bir sanat” (Tanpınar, 1977: 90) sayan Tanpınar, “Romanın arkasında romanın tekâmülü denen bir şey”in (Tanpınar, 1977: 91) olduğunu ifâde eder. Yine İnci Engünün de roman ve hikâyenin bizde başlayışının Batı’dan farkını anlatırken Ahmet Hamdi Tanpınar’ın bu görüşünü destekler nitelikte şunları söyler: “Batı kendi destan, hatıra, denemelerinden hareketle romana gelmiş ve bugüne ulaşmıştır.” (Enginün, 2003: 239). Hülya Argunşah ise bu konuda şunları dile getirir:

“Roman, Aristo’dan gelen ve edebî türlerin lirik, dramatik, epik şeklindeki tasnifinin epik kolundan süregelen modern bir anlatıdır. Edebiyatın türlerinin modern zamanlarda insanın bir gereksinimi dolayısıyla gerçeğe dayandırılması ihtiyacı, romanı da gerçek dünyanın olguları etrafında dolaşmaya zorlamıştır.” (Halman vd., 2007: 414).

Bu açıdan aslında romanın eski destan, halk hikâyesi, masal vb. türlere dayandığı açıktır. Ancak roman, bu türlerden daha farklı bir yapı arz eder. Söz gelimi, roman “reel mekânda geçen ilk anlatı türü” (Uğraş Meriç, 2003: 1) olmasına rağmen masal ve destanlarda mekân ve zaman hayalîdir. Ayrıca bu türdeki anlatılarda olaylar bir temel kahraman etrafında dönerken, romanda her şahıs anlatı içinde yüklendiği işlev açısından ayrı ayrı öneme sahiptir. Bu sebeple sanatçılar roman şahıslarını itinayla ve detaylarıyla tasarlama eğilimindedirler.

Batı romanının “burjuva toplumunun insan örneği olan bireyi” (Naci, 2002: 7) anlattığını ifâde eden Fethi Naci’ye göre, “bu romanlarda bireyin bitmez tükenmez zenginliklerle dolu iç dünyası betimlenir. Bu romanlarda bireyin günlük yaşamının en küçük olayları, kafasından geçenler son derece önemli, değerli olaylar, durumlar olarak gösterilir; çünkü roman kahramanı artık başlı başına bir dünyadır, toplumun dünyasına eşit bir dünya.” (Naci, 2002: 7).

Ahmet Hamdi Tanpınar da yazarların romanlarında insanî özü yakalamak amacıyla öncelikle ferdi ön plâna çıkarma gayreti içerisinde olduklarını “Modern roman, ferdin üzerinde döner.” (Tanpınar, 1977: 90) sözüyle ifâde etmiştir. Zaten, modernizmin bir amacı da, çeşitli bilim dallarındaki bilimsel perspektiflerden insan hayatını çeşitli boyutlarıyla tanımlayarak evrensel bir sentezi oluşturmaktır (Kantarcıoğlu, 1988: 9-22). Bu sebeple modern romancı hayatı bütün yönleriyle

vereabilmek için, o hayatı yaşıayan insanların duyuş ve düşünüş tarzlarını bütün yönleriyle yansıtabilmek zorundadır.

Dolayısıyla modern romanda önemsenen her birey, romana dahil olan bütün şahıslar, farklı birer dünyayı temsil ettiğinden, insan tabiatının bütün boyutlarıyla roman ortamına aktarılması sırasında bu türdeki eserlerde bir çeşitlilik ve karmaşıklık olması kaçınılmazdır. Ancak roman sağlam, sistemli bir yapıya sahip olması sebebiyle bu karmaşıklığın zıttına, farklı unsurları uyum içinde birleştirmeyi başarır. Bunun nasıl sağlandığı ise, roman sanatı ya da kuramı ile açıklanır. Çünkü romanda anlatıcının olaylara yaklaşımını ortaya koyan bakış açısının seçilmesi, anlatım tekniklerinin kullanılışı, kişi-zaman- mekân gibi anlatı unsurlarının roman içindeki yeri, konumu ve işlevi gibi konular roman sanatının araştırma alanına girmektedir.

1. 2 Roman Sanatı

Roman hem teknik bir yapı, hem de bir sanat ürünüdür. Romanın bir sanat ürünü olması, onun taşıdığı estetik değeri sebebiyledir. Çünkü “sözünü ettiğimiz değerin, yani güzellik değerin taşıyıcısı olan şeylere felsefî dilde estetik nesne, bu değeri algılayan, ona hoş bir heyecan diye adlandırdığımız tepkiyi gösteren varlığa yine felsefî dilde estetik özne denir. Estetik bir öznenin, estetik bir tavırla, estetik bir nesneye yaklaşması sonucunda duyduğu estetik heyecan veya duyguya da estetik haz denir.” (Arslan, 2009: 237). Dolayısıyla estetik bir hâlin ortaya çıkması için estetik nesne ve estetik bir öznenin karşı karşıya getirilmesi gerekir. “Nihayet estetik bir nesneye estetik bir tavırla yaklaşan estetik bir öznenin duyduğu bu estetik haz, aynı zamanda bu özne tarafından söz konusu nesnenin değerin değerlendirilmesi ile birlikte bulunur.” (Arslan, 2009: 237).

Bu açıdan roman karşısında hissedilen estetik heyecanın ne olduğunun anlaşılması için aynı zamanda onun estetik yönünün değerlendirilmesi gerekir. Bu da ancak, romanı estetik seviyeye yükselten unsurların araştırılması, yani romanı roman kılan niteliklerin tespit edilmesi ile mümkündür. Roman Jakobson bu konuda şunları söyler:

“Edebiyat biliminin nesnesi, edebiyat değil edebiliktir- başka bir deyişle, belli bir edebî yapının işlemlerini sağlayan şey(ler)dir.” (Todorov, 2008: 7).

Roman Jakobsan’ın bu görüşüne “Poetikaya Giriş” adlı eserinde Todorov şöyle açıklık getirir:

“Poetika, tek tek yapıtları yorumlamaya karşıt olarak, anlamı adlandırmayı değil, her bir yapının ortaya çıkışını yöneten genel yasaların bilgisine ulaşmayı amaçlar. Ancak, psikoloji, sosyoloji vs. gibi bilimlerin aksine, bu yasaları edebiyatın kendi içinde arar. Demek ki, poetika, edebiyata dair hem ‘soyut’ hem de ‘içsel’ bir yaklaşımdır.

Poetikanın nesnesi, edebî yapının kendisi değildir: Poetikanın sorgulamaya tabi tuttuğu şey, edebiyat söylemi denen o özgül söylemin özellikleridir. Dolayısıyla, her bir yapıt soyut ve genel bir yapının dışavurumu olarak kabul edilir; yapıt, bu yapının mümkün olan gerçekleştirmelerinden biridir yalnızca. Bu itibarla, poetika gerçek edebiyatla değil, mümkün olanla uğraşır; başka bir deyişle, edebiyat olgusunun tekiliğini oluşturan soyut bir özellik, edebilik ile ilgilenir.” (Todorov, 2008: 37).

Todorov bu görüşüyle anlatının ontolojik bir yapısı ve değişmez kuralları olduğunu vurgular. Bu tespitler doğrudan doğruya romanda yapı meselesine işaret eder. Dolayısıyla bu yapıda anlatı unsurları, romanın malzemesini oluştururken, kullanılan teknikler ve kurgu da onun edebîlik yönünü oluşturur.

Kurgulanmış bu estetik “sistemde önemli olan, öğelerin tek başlarına kendi öz varlıkları değil, sistem içindeki işlevleridir. Başka bir deyişle sistemi meydana getiren, öğeler arasındaki bağıntılardır.” (Moran, 2008: 190). Bu sebeple sistemin anlaşılabilmesi için bu sistemi, yapıyı oluşturan unsurlar arasındaki ilişkiyi belirlemek önemlidir. Bu da ancak teknik analiz vasıtasıyla çözümlenebilir. Teknik analiz konusunda ise, kuramsal bir temele, yani roman sanatının kılavuzluğuna ihtiyaç vardır.

Roman sanatı, roman üzerine düşünme ve görüş bildirme uğraşıdır. Roman sanatı, bir sanat eseri olan romanda, malzemenin bir düzen ve uyum içinde bir araya getirilmesinde bu sistemi meydana getiren teknikler üzerinde durur. Bu alanda yapılmış çalışmalarda, roman türünde yazılmış eserlerden hareket edilip, onların ortak nitelikleri ve değişmeyen kuralları ortaya koyularak roman çözümleme konusunda birtakım yöntemler geliştirilmeye çaba gösterilir. Roman üzerinde bu çalışmalar yapılırken şu sorulardan yola çıkılır:

- Romanı roman kılan unsurlar nelerdir?
- Bir roman diğer türlerden hangi yönleriyle ayrılır?
- Roman kurgusunda anlatı unsurları nasıl bir araya getirilir?
- Romanda malzeme nasıl sunulur?
- Romanda anlatmaya değer malzeme hangi vasıtalarla nasıl şekillenip sanat eseri hâline getirilir?

Bu ve benzeri sorulara alınan cevaplar vasıtasıyla romanın dayandığı kuramsal çerçevesi oluşturulur.

Roman türünün kuramsal çerçevesi belirlenirken, romanın öncelikle kendi içinde tamamlanmış bir yapı olduğu kabul edilir. Roland Barthes'e göre, "bir anlatı her zaman için yalnızca işlevlerden oluşmuştur: Onda her şey değişik derecelerde anlam taşır. Bu, anlatıcı açısından, bir sanat sorunu değil, bir yapı sorunudur." (Barthes, 1988: 21; Barthes, 2005: 109). Yine R. S. Crane'e göre, "Bir eserin materyali, yapısının biçimi değil, sadece özüdür. Yapının biçimi -yani materyali bir sanat eseri yapan şey- yapının belli bir şekilde işleyişini veya etki gücünü sağlayan özelliğidir." (Stevick, 2010: 134). Bu sebeple bir romanın ontolojik oluşumu ve onun sistematik yapısını oluşturan ayrıntıların işlevinin ortaya konulması, başka bir söyleyişle, romanda anlatı unsurlarını düzenli bir şekilde bir araya getiren anlatım tekniklerinin tespit edilmesi, roman sanatı açısından büyük önem taşır.

1. 3 Roman Tekniği

Romanı diğer türlerden estetik açıdan daha farklı, daha dikkate değer ve mimarî açıdan daha sağlam kılan nitelik, tamamiyle onun kendisine has bir tekniğe sahip oluşuyla ilgilidir.

Roman tekniği, roman sanatı ile ilgili bir kavramdır. Roman sanatında, romanı roman kılan, onu estetik seviyeye yükselten unsurlar araştırılırken, aslında, romanın sahnelenmesini sağlayan anlatım teknikleri üzerinde yoğunlaşılır. Karmaşık bir yapı arz eden romanda, onu vücuda getiren unsurların düzenlenip sıralanması,

her bir unsurun roman içindeki işlev, yer ve konumlarının belirlenmesinde birtakım ifâde vasıtalarına, yani anlatım tekniklerine ihtiyaç bulunur.

Yazarın bir eseri kaleme almak istemesi, aslında onun “seçtiği konuyu biçimlendirme, insanlara duyurmak istediği iletiyi o konu içinde eritme, kendine özgü bir biçimde söyleme, söyleyişine uygun düşecek anlatım biçimini arayıp bulma” (Özdemir, 2002: 42) çabasının bir ifâdesidir. Zira Mehmet Rifat’ın da belirttiği üzere “roman çalışması her şeyden önce bir biçim çalışmasıdır.” (Rifat, 2012: 98). Dolayısıyla romancının başarılı bir eser ortaya koyabilmesi, ancak onun roman tekniğine vakıf olmasıyla mümkündür. Çünkü, yazarın biçimlendirme noktasında en büyük yardımcısı roman tekniğidir.

Roman tekniği, bir sanat eseri olan romanda, romanlık malzemenin estetik bir şekilde işlenip kurgulanışında kullanılan anlatım tekniklerini ifâde eder. Ancak bu tekniklerin kullanılışı yazardan yazara farklılık gösterdiğinden her yazarın da kendisine has bir roman tekniğinin olduğu açıktır. Mehmet Kaplan, sanatçının elindeki malzemeyi kendi yaklaşım biçimiyle değiştirip yeniden inşâ ettiğini, ona kendi imzasını attığını şu sözlerle dile getirir:

“Çeşitli kaynaklardan gelen malzemeyi, sanatçı, yaratış süreci içinde, o anın da şuur ve şuuraltı kuvvetlerinin tesiri altında kalarak birleştirir. Eser, yapısına karışan ‘malzeme’den farklıdır. Fırından çıkan güzel vazo, yapıldığı çamurdan ayrı bir varlıktır. Hiçbir sanat eseri kendisini oluşturan malzemeye irca edilemez. Güzelliği vücuda getiren ‘malzeme’ değil, ‘yapı’dır.” (Kaplan, 2000: 10).

Romanda malzemeyi yapıya dönüştüren temel araç ise, anlatım tekniğidir. Yazarın sahip olduğu tecrübenin sanat hâline gelmesi için anlatım tekniklerine ihtiyaç duyulur. Romanın yapısının oluşmasında farklı fonksiyona sahip olan her ayrıntı, anlatım teknikleri sayesinde romanın bütünlüğü içine sistemli bir şekilde yerleştirilir. Romanda malzemenin roman formu içinde şekillenip kurgusal bir hakikate dönüşmesi, dolayısıyla karmaşa içinde uyumun sağlanması tamamen teknikler sayesinde olur. Böylece, romanda kurmaca atmosfer roman tekniğine bağlı olarak ortaya çıkar.

Kurmaca bir metin olan roman, “yapısındaki özelliklerden dolayı, alımlanmasında gönderici ile alıcının kendine özgü kuralları olan bir iletişim konumuna girmesini gerektiren metin”dir (Akbayır, 2003: 292). Metin belli bir iletişim konumuna geçmeyi gerektirdiğinden malzemeyi değerlendirirken yazar, okurla eseri arasında yazınsal iletişim kurabilmek için elindekilerden birtakım seçme ve ayıklamalar yaparak onları şifreleme yoluna gider.

Yazarın kurduğu bu sistem içindeki şifrelerin çözülmesi sırasında ise, okur devreye girer. Böylelikle yazınsal bir iletişimin oluşması için yazar, metin ve okurun varlığı kendisini belli eder. Yazınsal iletişim sürecinde dört temel elemanın bulunduğunu ileri süren Akşit Göktürk, bu yazınsal iletişimin koşullarını şöyle açıklar:

“İlk koşul, hiç kuşkusuz, bir düşüncüyü, duyguyu, iletiyi dile getirecek kişi ya da aygıttır. Bir göndericinin bulunması koşulu. Yazınsal iletişimde, bir şiirin, bir romanın bir oyunun yazarını böyle bir gönderici olarak düşünebiliriz. İkinci koşul, iletinin, gönderici ile alıcının paylaştığı bir simgeler dizgesine, sözgelişi, dile, yazıya dörümlemesidir. Yazı da bilindiği gibi, işitsel bir iletiyi görsel bir iletiye dönüştüren böyle bir simgeler dizgesidir. Üçüncü koşul, dörümlemiş bu iletinin herhangi bir iletişim olduğundan, sözgelişi ses, ışık dalgaları aracılığıyla alıcıya akması, yayılmasıdır. Yazınsal iletişimde bu oluk, metni içeren kitap, dergi, elyazması benzeri araçlardır. İletişim olgusunun bütünlenmesi için, iletinin yerini bulması, algılanması gereklidir. Bu da dördüncü koşul olarak iletiyi alacak bir aygıt ya da kişinin, bir alıcının var olmasını zorunlu kılar. Bir plak dinlendiği, bir kitap da okunduğu zaman iletisi yerini bulur, iletişim gerçekleşir. Yazınsal iletişimin alıcısı, okurdur.” (Göktürk, 1989: 16-17).

Bu açıdan romanda okurun da iletişim sürecine dahil olabilmesi için, gerekli yerlere okur tarafından çözülmek üzere birtakım semboller yerleştirilmesi, okuru mesaja, niyet boyutuna götürecek ifâde düzleminin kurulmasını sağlar. Bu açıdan içeriğe ulaşmak için biçimden, şifrelenmiş birimlerden yola çıkılmalıdır. Zira, biçimin kaynağı da içeriktir.

Tekniğin, biçimin, başka bir deyişle ifâde düzleminin itina ile seçilip oluşturulması, romanın estetik yönünü kuvvetlendirmesi yanında muhteva düzleminin de başarıyla sunumunu sağlar. Mark Shroder’in de eserinde “teknik ve öz ilişkisi” hakkında yazdığı bir makalede ifâde ettiği üzere, “Yazar, konusunu ne kadar hassas bir teknikle işlerse, yarattığı eserlerin muhtevası da o ölçüde tatmin edici olur

ve anlamca zenginleşir.” (Stevick, 2010: 66). Bu açıdan bir romanda içerik ve teknik arasında sıkı bir bağlantı olduğu açıktır. Çünkü, “öykü anlatı ifâdesinin içeriği, söylem ise, ifâdenin biçimidir.” (Chatman, 2009: 21). Başka bir deyişle, muhteva eldeki malzemeyse, teknik o malzemenin nasıl değerlendirildiğidir.

Bir romancı, elindeki anlatmaya değer malzemeyi birtakım tekniklerden faydalanıp şekillendirdikten sonra, onu edebî eser hâline getirip okuyucunun beğenisine sunar. Bunun için, “romancı anlatmak istediği olaylar arasında, kronolojik bir düzen çerçevesinde seçim ve kesim yapabilir.” (Bourneur-Quellet, 1989: 21). Romancı, her zaman kendi açısından önemli gördüğü bazı olaylara mekân sağlamak, düzenlemek, ayrıcalık tanımak ve bunun dışındakileri çıkarmak gerektiğinin farkındadır. Yine romancı, okuyucu üzerinde belirli bir etki bırakabilmek amacıyla okuyucunun dikkatini çekmek, okuyucuyu heyecanlandırmak veya okuyucunun düşüncesini teşvik etmek için bir hikâye kaleme aldığından, yazmak istediği hikâye ile ilgili ilk malzemesine bir sanat şekli verebilmek için bir düzenleme yapmak mecburiyetinde olduğunun da bilincindedir (Bourneur-Quellet, 1989: 21). Çünkü, Mehmet Rifat’ın da ifâde ettiği gibi, bir anlatıda, “bir biçim ve anlam bütünlüğü, ilk bakışta, kimi sözcüksel birimlerin toplamından oluşur ama bir bütünün gerçek değeri parçaların ilişkisine dayanır. Bu nedenle bir metinde yer alan herhangi bir kesitin anlatım/içerik boyutunu anlamlandıran, onu bir bakıma yeniden üreten, yeniden değerlendiren de, öteki eşdeğerli birimlerle olan ilişkisidir; öteki birimlerle eklemlenmiş özelliğidir.” (Rifat, 2012: 17).

Bu durumda kurmaca bir tür olan roman bir kurgulama işi olduğundan hem anlatı unsurları arasında sağlam bağlantılar kuracak hem de malzemeyi estetik düzeyde sergileyecek belli roman tekniklerine olan ihtiyaç da kaçınılmazdır. Zaten romanı diğer türlerden daha farklı ve güçlü kılan nitelik de onun kendisine has bir tekniğe sahip oluşudur. Romanın “öykü”sünü oluşturan çekirdek unsurlar ve bu çekirdek unsurların sergilenmesine yardımcı olan vasıta unsurları, her zaman bu kurgulama tekniği sayesinde birbirine bağlanıp şekillenerek estetik bir seviyeye yükselir. Bu durum tablo üzerinde şöyle gösterilebilir:

Tablo 1: Romanın Temel Unsurları

Romandaki “öykü”nün doğmasını sağlayan unsurlar	Çekirdek unsurlar
Romandaki “öykü”nün sergilenmesine yardımcı olan unsurlar	Vasıta unsurları
Romandaki anlatı unsurlarının şekillenmesini sağlayan unsurlar	Teknik unsurlar

Dolayısıyla, roman tekniği, romanda kurgulama unsurları ve bunları birleştirip şekillendiren kurgulama tekniğini kapsar.

1. 4 Romanın Temel Unsurları (Romanda Kurgulama Tekniği ve Unsurları)

Romandaki olaylar, şahıs veya mekânlar her ne kadar gerçeğe benzese de roman kurmaca bir tür olduğundan bütün bu unsurlar yazarın kurgulamasından ibaret bir şekilde ortaya çıkar. Romanda asıl olan, okuyucuyu inandırabilecek kendi içinde uyumlu bir gerçekliğe sahip olmasıdır. Zaten, “itibarî metnin göndermesi kendi içinedir. O metin yalnız başına ayrı bir âleme ait görünüşü aksettirmektedir.” (Aktaş, 2000: 39). Bu açıdan “roman adeta bir ‘illizyon’dur. Gerçeği çok boyutlu olarak gösteren, değiştiren, okuru kendi içine hapseden bir ‘illizyon’” (Çıkla, 2002: 115). Bu illizyon, hayatın gerçekliğinden roman dünyasına geçiştir. Romandaki şahıs, zaman ve mekânın gerçekliği ancak, romancının terkiplendiği dünyada kendisini fark ettirir.

Roman gerçekten yola çıksa da aslında, romandaki gerçeğin bir gerçeklik yanılgısı olduğunu, “hayal, yalan ve uyduruk olan romanların içinde gerçek’i aramak ve bulmaya çalışmak suya tadını veren şeker suyun içinde aramak kadar zordur.” (Çıkla, 2002: 115) diyerek ifâde eden Selçuk Çıkla, söz konusu bu düşüncesine şöyle açıklık getirmiştir:

“Düşünce, hayal ve hislerin akıl almaz değişkenliği dikkate alındığında, bu üç öğeyle kurulan edebî ürünlerin hiçbirisinin birebir gerçeklikleri anlatamayacakları, yani bu eserlerde gerçek hayattan bahsediliyor dahi olsa, anlatılanların yaşanıp geçmişte kalmış olan gerçek hayatı asla tam olarak aksettiremeyecekleri açıkça ortaya çıkar. Diğer taraftan dil gerçekliğinin de, acıları, mutlulukları, her türlü duygu, düşünce ve yaşantıları uyumluluk veya çatışma hâlindeki insanlar arası ilişkileri, yani nesnel gerçekliği, yaşadığımız hayatın gerçekliğini tam olarak ifade edemeyeceği, anlatamayacağı ve hissettiremeyeceği kesindir. Ancak romanlarda bazı ferdî ve evrensel gerçeklerin bulunduğu da gün gibi aşikardır. Bu iki kutup arasında roman açısından ‘gerçek’in ne olduğunu tespit etmek; ‘hayal, yalan ve uyduruk olan romanların içinde ‘gerçek’i aramak ve bulmaya çalışmak suya tadını veren şekerli suyun içinde aramak kadar zordur.” (Çıkla, 2002: 115).

Bundan dolayı Umberto Eco’ya göre, okur, daha anlatının başında “kurmaca anlaşmasını kabul eder ve onun anlattıklarını gerçekten olmuş gibi” (Eco, 2012: 102) değerlendirir. Yine Umberto Eco’ya göre böylelikle, “ anlatı, bizi bir dünyanın sınırları içine kapatır ve bizi, bir biçimde onu ciddiye almaya yöneltir.” (Eco, 2012: 104).

Roman gerçek üzerine kurulsun da kurmaca bir âlemdir. “Romanda “seçilmiş öğeler, iletinin dilsel gereçleri, bildiğimiz dünyadan alınsa da bu öğelerin birleşmesiyle ortaya çıkan anlam göndergesi, hayal gücümüzün etkinlik alanında, diğer bir deyişle kurmaca bir dünyada oluşur (Göktürk, 1989: 20). Bu sebeple, “Romandaki iç gerçekliği ayrıntılarda aramak gerektiği akıllardan uzak tutulmamalıdır. Ayrıntılar tek tek bir araya gelir ve bütünü oluştururlar. Hiçbir ayrıntı küçük ve önemsiz değildir.” (Çıkla, 2002: 117). Ancak ayrıntıların başarıyla bir araya getirilmesi ve bu şekilde öykünün okuyucuya inandırıcı gelmesinin sağlanmasında önemli yere sahip olan anlatım teknikleri, iç gerçekliğin kurulmasında da etkili olur. Romandaki gerçek üstüne kurulan kurmaca âlem, gerçeğe anlatım tekniklerinin ilâve edilmesiyle, onun bambaşka nitelik kazanmasıyla ortaya çıkar.

Bir romanda gerçeklik her ne kadar kendi içinde tutarlı bir gerçeklik olması gerekse de anlatının inandırıcı gelmesi onu oluşturan unsurların iyi kurgulanması, ayrıntının dikkatle bir araya getirilmesinde, dolayısıyla anlatının sunumunda en doğru tekniklerin kullanımında saklıdır. “Romancının asıl yeteneği şudur: Anlattığı drama, kahramanlarının gerçeğine inandırabilme gücüdür.” (Plisnier, 2003: 28). Bu açıdan, kurguda birtakım hataların, geçiştirmelerin meydana gelmesi anlatının inandırıcılığını yitirmesine sebep olduğundan, bir yazar romanını kurgularken

öncelikle gerçek hayattaki ayrıntılar arasından bir seçim yapmalı, sonrasında ise, bunları anlatı içinde nasıl bir düzen içerisinde sunacağına karar vermelidir. “Bir romancının yaşadıklarına dört elle sarılması romanı gereksiz ayrıntılara boğabilir, dahası, okunmaz hâle getirebilir.” (Naci, 1990: 471) diyen Fethi Naci yine bu konuda şunları söyler:

“Yaşayan insan, yaşadığını yazan romancı, kendisi için çok ilginç olan, anı değeri büyük olan o ayrıntılardan kolay kolay vazgeçemiyor; oysa bir kurgu sanatı olan romana yaşantı kırıntıları ayıklana ayıklana varılır.” (Naci, 1990: 472).

Ayrıca, Sadık Tural da edebî eseri tanımladığı sırada kurmaca eserin bir kurgulama, gerçek yaşamdan birtakım seçmeler yapma ve gerçeği yeniden inşâ etme, dönüştürme işi olduğunu şöyle vurgular:

“Hayatın yer yer çelişir görünen gerçeklerini idrâk ettikten ve onların içinden birtakım ayıklamalar, seçmeler, değiştirmeler ve eklemeler yaptıktan sonra lisanın imkânlarından faydalanarak, yeni bir bütünlük, özel bir yapı hâline getirmek, seviyesi yüksek bir haberleşme vasıtası kılmak üzere yapılan çalışmaların sonunda ortaya konulan kompozisyona, edebiyat eseri diyoruz.” (Tural, 1993: 57).

Dolayısıyla edebî bir tür olan romandaki gerçeklik, yazarın kendi bakış açısından sunduğu kurgusal bir gerçekliktir. Mark Shroder’in de ifâde ettiği üzere “gerçek bir romancı bize dış dünyanın gerçeğiyle subjektif tecrübenin cazibesini birlikte sunar ve böylece her ikisinin de etkisini artırır ve her ikisini de bütün boyutlarıyla serer.” (Stevick, 2010: 82). Bu açıdan “hiçbir kurmaca metin, gerçek yaşamdaki değer ölçülerini, durumlarını, davranış ilkelerini olduğu gibi kopya etmez, bunlar arasında belli bir seçme yaparak, seçilen öğeleri kendi aralarında yeniden düzenler.” (Göktürk, 2010: 82). Bir ömrü bir roman formu biçimi içine yerleştirebilmek ancak yöntemle yani kurgulama tekniği ve öğelerinin yardımı ile olur. Zaten romandaki hakikat, anlatı formu içinde şekillenerek anlaşılabilirlik kazanan bir hakikattir. Bu şema hâlinde şöyle gösterilebilir:



Şekil 1:Malzemenin Roman Formu İçinde Kurmacaya Dönüşmesi

Şemada da ifâde edildiği üzere, hakikat anlatım tekniklerinin oluşturduğu roman formu içinde şekillenerek kurgusal bir hakikate dönüşmektedir. Mark Shroder’e göre de “öz veya tecrübe ile bu özün nasıl ifâde edildiği veya sanat arasındaki fark, tekniktir.” (Stevick, 2010: 66).

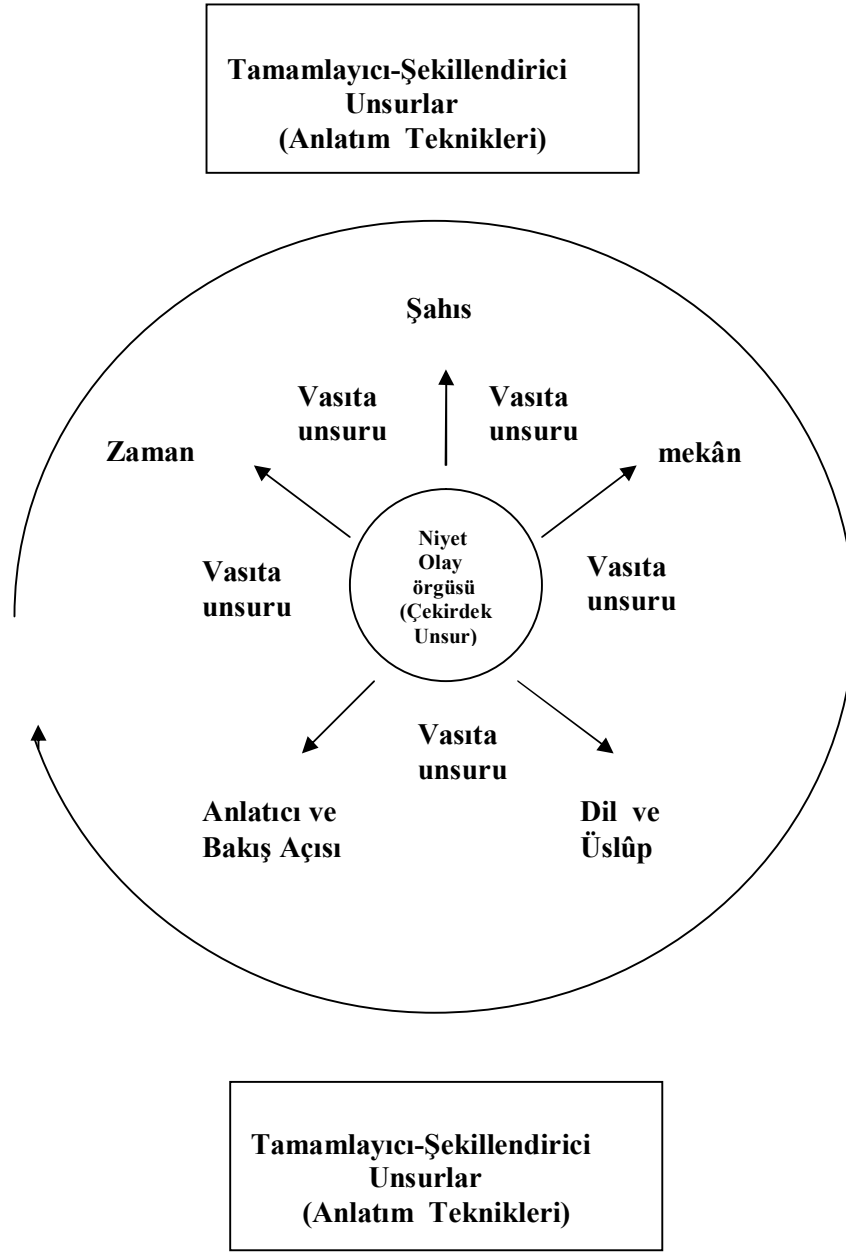
Dolayısıyla yazarın dış dünyadan aldığı malzemeyi içselleştirip onu sanat eseri seviyesine yükseltmesi ancak, onun kurgulama tekniğine vakıf olmasıyla ilgilidir. Bu noktada Mustafa Miyasoğlu, romancıyı malzemesini çok iyi tanınması gereken bir mimara, romanı ise, mimarî bir esere benzetir:

“İyi bir mimarî eser, nasıl pek çok unsurun iyi bir yapı içinde bir araya gelmesinden oluşuyorsa, nasıl iyi bir beste pek çok sesin iyi bir kompozisyonuyla ortaya çıkıyorsa, kalıcı ve önemli bir roman da pek çok unsurun ve onlara bağlı farklı anlatımların bir arada bulunmasını ve birbirini bütünleştirerek romancının dünyasını yansıtmasını gerektirir.” (Miyasoğlu, 1998: 70).

Bir romanda, birbirine farklı anlatım teknikleriyle bağlanarak bir düzen içinde sunulan birtakım temel anlatı unsurları vardır. Romanın yapısını oluşturan bu kurmaca elemanlarını olay, şahıs, zaman, mekân, anlatıcı ve bakış açısı, dil ve üslûp olarak sıralamak mümkündür.

Bu unsurlar; çekirdek unsurlar, vasıta unsurları ve bunları bir arada estetik bir görünümle sunan tamamlayıcı-şekillendirici unsurlar, diğer deyişle teknik unsurlar olarak üç kısım hâlinde sınıflandırılarak sunulacaktır.

Söz konusu bu sınıflama şematik olarak şöyle ifâde edilebilir:



Şekil 2: Çekirdek Unsurlar, Vasıta Unsurları ve Teknik Unsurlar Şeması

Şemada gösterildiği üzere mekân, zaman, şahıs vb. bütün vasıta unsurları bir olay etrafında teşekkül edip anlatım tekniklerinden faydalanılmak suretiyle sergilenir.

1. 4. 1 Çekirdek Unsurlar

Bu unsurlar bir romanda anlatılmaya değer bir “hikâye”nin ortaya çıkmasına sebep olan, başka bir söyleyişle anlatının temel kaynağı olan unsurlardır.

1. 4. 1. 1 Niyet

Etrafında meydana gelen her şeye karşı oldukça hassas bir tavır gösteren romancının, görüp yaşadıklarından etkilenmesi ve bunlardan zihninde bir kıvılcım, bir fikir oluşması elbette kaçınılmazdır. Yazar, bu tecrübelerini bir vecize, bir felsefi görüş gibi ileri sürmek yerine, anlatı unsur ve tekniklerinden faydalananak yepyeni bir yapının, kurmaca metnin içerisinde sezgisel olarak anlaşılacak biçimde dağıtır. Ancak her şekilde eserin doğuşuna neden olan başlangıç noktası, yazarın vermek istediği mesaj, yazarın niyetidir. Çünkü bu niyet, romanı baştan sona yürütecek ve onu meydana getiren bütün anlatı unsurlarını kendi etrafında kurgulayarak okuru verilmek istenilen mesaja doğru yönlendirecektir. Akşit Göktürk, bu durumu, “güdüm kurgusu” olarak nitelendirir ve bu kurgunun işlevlerini de şöyle izah eder:

“Her kurmaca metin, okura bu anlamsal eşdeğer yönünde yol gösterecek bir düzenlenişe sahiptir. Demek ki, metnin donanımıyla bir gücüllük olarak sezdirilen anlamsal eşdeğerin somutlanması, metnin güdüm-kurgusu ile gerçekleşecektir. Bu kurgunun değişik yönlü görevleri vardır: Donanımın değişik öğeleri arasındaki ilişkileri belirlemek; eşdeğer anlamın türetilmesi için öğeler arasındaki gerekli birleşim olanaklarını sağlamak; ayrıca da, donanımın örgütlediği göstergeler bağlamı ile metnin eşdeğer anlam dizgesini kuracak okur arasında bir bağ kurulmasını sağlamak. Öte yandan, “güdüm-kurgusu, metnin hem izleksel güdümünü, hem de iletişim koşullarını düzenler. Bir bakıma işlevi, ne bütünüyle metnin anlamları sunuş düzeniyle, ne de metnin okur üzerindeki etkisiyle sınırlıdır. Sanat metninin yapısı ile etkisi konusunda öteden beri süregelen estetik ikilem, güdüm kurgusunun işlevinde birleşir. Hem donanımın metniçi biçimsel örgütlenmesi, hem de okurun kavrayışı, metnin güdüm-kurgusunda bir arada belirlenmiştir. İkisi birbirinden ayrı olgular gibi görülemezler.” (Göktürk, 2010: 100).

Bir eserde aslında temelde bir niyet bulunduğunu, biçimin ise ona bağlı olarak teşekkül ettiğini Mark Shroder de, “Öz ve biçim iki ayrı şey değildirler, ancak sadece yeterli bir teknik, onları tek bir şey olarak gösterebilir.” (Stevick, 2010: 82) sözleriyle vurgular. Bu açıdan anlatıda güdüm kurgusu başarıyla sağlandığında okur

Niyetten yola çıkan bir yazar, okuru şahısların hikâyesiyle baş başa bırakarak, anlatıda temel şahsı yaşanan tecrübeler sonunda ulaşılan olgunluk seviyesine ulaştırdığında, aslında okuru kendi niyetine, mesaj çizgisine getirmiş olur. Eserin oluşum sebebi olan niyet, en başından belli olduğundan yazar, okuru getirmek istediği noktaya odaklı olarak romanın karmaşık, dolambaçlı sokakları arasında gezdirir, yine vurgulamak istediği o noktaya getirir. Yazarın tamamen fikrine yaşanmışlık kazandırmak amacıyla bunu yaptığını, Mark Shroder'in şu roman tarifinde bulmak mümkündür:

“Roman tecrübesizlikten tecrübeliliğe, cehaletin mutluluğundan hayatın gerçeklerini kabullenen bir olgunluk seviyesine geçiş sürecini hikâye eder.” (Kantarcıoğlu, 1988: 24).

Yine Milan Kundera'ya göre de, “Roman düşsel kahramanlar aracılığıyla görülen, yaşam üzerine düşünmedir.” (Kundera, 1989: 97). Yazar, okuru yaşam üzerine düşündürmek için “işlediği konuyu ister istemez bir sorun hâline getirir.” (Mutluay, 1979: 306). Yine yazar, bu problemi esas şahsa yükleyerek onun çatışma yaşamasını sağlar. Daha sonrasında bu sorun, anlatıda yer alan diğer şahıslarla iletişime giren şahsın dünyasında genişler ve onun reaksiyonları romanı yürütürken aynı zamanda, okuru da olaylar üzerine düşünmeye sevk eder.

Böylelikle “bir romancı, bir durum, bir kişi ya da olay anlatmaktan çok, bir dünya sunar” (Wellek ve Warren, 2001: 252) okuruna. “Sanat, gerçekle ne bire bir ilişki kurar, ne de kurduğu ilişki bir bilgi ilişkisidir.” (Mert, 2006: 35). Bu sebeple yazarın temel amacı romandaki kişi, çevre, dönem vb. hakkında bilgi vermek değil, ortaya koyduğu kurmaca âlem sayesinde bu âlemin içine itina ile yerleştirdiği mesajını, anlatı boyunca pek çok olayla karşı karşıya getirilen esas karakterin şahsında okura en iyi şekilde iletmektir.

1. 4. 1. 3 Olay Örgüsü

Bir romanda anlatının sunumu için belirlenmiş olaylar, belli bir düzen içinde anlatıda yerlerini alırlar. “İlk olay başlamadan, kurmaca anlatı başlamaz, ikinci olay başlamadan da ilerlemez.” (Bolat, 2009: 52). Bu tespitten hareketle, romanda

olayların zaman sırasına göre sıralanmasıyla anlatının öyküsünün oluştuğunu söylemek mümkündür.

E. M. Forster’a göre “öykü romanın temelidir; öykü yoksa roman da yoktur. Bütün romanların en büyük ortak yönü budur.” (Forster, 1985: 64). Ancak yine E. M. Forster’a göre, olayların art arda sıralanmasından kurulan “öykü olay örgüsünün temelini oluşturabilir, ama olay örgüsü daha gelişmiş bir yapı gösterir.” (Forster, 1985: 68). Zira olay örgüsü, bir sebep-sonuç ilişkisi, nedensellik ilkesi gerektirir. Bu açıdan da öyküden farklılık arz eder. Bu farkı da romanda öykü ve olay örgüsüne yönelik görüşleri arasında E. M. Forster ayrıntılı bir şekilde şöyle izah eder:

“Olay örgüsü de olayların anlatımıdır; ancak burada üstünde durulan nokta, olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkisidir. ‘Kral öldü, arkasından kraliçe de öldü.’ dersek, öykü olur. ‘Kral öldü, sonra üzüntüsünden kraliçe de öldü.’ dersek, olay örgüsü olur. Zaman sırası bozulmuş değildir, ancak neden-sonuç ilişkisi yanında iyice gölgede kalmıştır. Şöyle diyelim: ‘Kraliçe öldü, nedenini kimse bilmiyordu; sonradan anlaşıldı ki, kralın ölümüne duyduğu üzüntüden ölmüş.’ Bu, içine gizem katılmış bir olay örgüsüdür ve üstün gelişme olanakları bulunan bir örgü biçimidir. Zaman sırası bir yana bırakılmış, örgünün sınırlarının elverdiği ölçüde öyküden uzaklaşmıştır. Kraliçenin ölümünü düşünelim. Bu ölüm olayı öyküde geçerse, ‘Sonra ne olmuş?’ diye sorarız; olay örgüsünde geçerse, ‘Niçin ölmüş?’ deriz. Romanın bu iki yönü arasındaki temel ayrılık budur.” (Forster, 1985: 128-129).

Böyle bakıldığında, her ne kadar olay örgüsü ve öykü birbirinden farklı görünse de aslında bu iki unsurun birbirine sıkı sıkıya bağlı olduğu da bir gerçektir. Zira, Seymour Chatman’ın da ifade ettiği üzere “geleneksel olarak bir öyküde olayların ‘olay örgüsü’ adı verilen bir düzen oluşturduğu söylenir.” (Chatman, 2009: 39) Zaten romanda her olay bir diğer olayın sebebi olduğuna göre, olayların birbirine bağlanması neticesinde romanın olaylar zinciri haline gelmesi ve öykünün düzenlenmesi kaçınılmazdır.

Bir anlatıda bu şekilde birbirine nedensellik ilişkisi içinde bağlanan olaylar, “vak’a halkaları, bir taraftan vak’a zincirini veya olay örgüsünü oluştururken; diğer taraftan taşıdıkları anlamla da ‘mânâ birlikleri’ne hayat verirler. Buna bağlı olarak mânâ birlikleri ‘metin halkaları’nı, metin halkaları ‘metin tabakaları’nı, metin tabakaları da ‘metin’i meydana getirirler.” (Çetişli, 2009: 60). Böylelikle bu metin,

başka deyişle parçaların oluşturduğu kurgusal bütün, bir niyetin yansıması, somutlaşmış hâli olarak ortaya çıkar.

Her romanda niyetten yola çıkan olay örgüsü, yine niyete döndürülecek şekilde tasarlanır. Yazar, bir anlatıda aslında bir mesaj vermeyi amaçlar ve bunu belli bir süreç içinde gelişen olaylar şeklinde sunmak suretiyle bir şahsın hikâyesi olarak ortaya koyar. Zaten, bir romanda şahsın kendisini gerçekleştirme süreci hikâye edilir. Dolayısıyla her romanda belli bir süreç içinde bir öykü anlatıldığından öykülemenin de birtakım evreleri bulunduğu görülür. Zeynel Kıran ve Ayşe Eziler Kıran öykülemenin bu evrelerini şöyle sıralar:

“1- Başlangıç durumu: Kurulu düzenin bozulmasından önce, kişilerin, zaman ve uzamın sergilendiği andır.

2- Dönüştürücü öge: Birdenbire bir olay başlangıçtaki durumu sarsar ya da altüst eder.

3- Eylemler dizisi: Düzenin bozulmasıyla olaylar birbirini izler.

4- Dengeleyici/düzenleyici öge: Olaylar dizisine son veren ve durumu dengeleyen olay gerçekleşir.

5- Bitiş durumu: Başlangıç durumuna dönülür ya da yeni bir durumun başlangıcı ortaya çıkar.” (Kıran ve Kıran Eziler, 2011: 45-46).

Bir romanda bir niyetin hikâye edilmesi söz konusu olduğundan, öyküleme aşamalarının bu şekilde düzenlenmesi, romandaki hikâyenin başarıyla sunulabilmesi açısından gereklidir. Çünkü, bütün unsurlar ve aşamalar olay örgüsü etrafında birleşip ortaya konulur.

Yine olay örgüsünün itinayla hazırlanması, estetik bir oluşumun da ortaya çıkmasına olanak sağlar. E. M. Forster’ın da ifade ettiği üzere, “Eğer olay örgüsü iyi hazırlanmışsa, romanın sonunda okuyucuda uyandıracakı duygu; ipuçlarına, zincirleme neden-sonuç bağlantılarına ilişkin bir izlenim değil de, derli toplu sanatsal bir güzellik duygusu olacaktır.” (Forster, 1985: 131).

1. 4. 2 Vasıta Unsurları

Her roman anlatmaya değer bir olay etrafında teşekkül etmeye başlasa da bütün olaylar onları yaşanılır kılacak birtakım şahısların varlığına, olay örgüsünün gerçekleşeceği bir mekâna ve zamana ihtiyaç duyar. Bu açıdan Tahsin Yücel, olayı destekleyerek dinamik kılan bu zaman, mekân ve şahıs üçlüsüne “anlatının yerlemleri” (Yücel, 1993: 11) adını vermiştir.

“Bir anlatıyı okurken, her şeyden önce, anlattığı öyküye ilgi duyarız. Ancak bu öykünün bir metin olabilmesi için, yazarın söz konusu öyküde, bizim okumamızı yönlendirecek birtakım seçimler yapması gerekir.” (Kıran ve Kıran Eziler, 2011: 301). Bunlar, “Olaylar hangi zamansal sırada anlatılmalıdır? Olayların meydana geldiği uzam nasıl sergilenmelidir?” (Kıran ve Kıran Eziler, 2011: 301). Olaylar hangi şahıslar vasıtasıyla sunulmalıdır?, Olaylar hangi anlatıcının gözünden nasıl bir bakış açısıyla aktarılmalıdır? Olaylar sunulurken nasıl bir dil ve üslup tercih edilmelidir? gibi yazarın zihnini kurcalayan bir dizi sorulardır. İşte bu soruların cevabı için, “bir metnin donanımını, metnin gerçek dünya ile ilişkisini sağlayan, metni seçme gereçler”e (Göktürk, 2010: 99), yani birtakım vasıta unsurlarına ihtiyaç vardır. Bir anlatının okura ulaşmasına vesile olma görevini yerine getiren bu unsurlar, şahıs, mekân, zaman, anlatıcı ve bakış açısı ile dil ve üslup şeklinde sıralanabilir.

Akşit Göktürk’e göre, yazarın niyetine, vermek istediği mesaja uygun bir şekilde tercih ettiği “bu gereçlerin içerdiği toplumsal değer ölçüleri ile yazınsal ilişkiler, bir metnin sunduğu dünyanın çevrenini, anlambilimsel kapsamını oluşturur. Yazarca seçilmiş donanım öğelerinin, gerek metin içinde kendi aralarındaki, gerekse metindışı dünya ile ilişkileri, kurmaca metnin anlamsal eşdeğeri olacak dizgenin oluşturulmasında önemli bir işlev görür.” (Göktürk, 2010: 100). Böylelikle olayların sahnelenmesini sağlayacak vasıtaların belirlenmesi, aynı zamanda eserin sağlam bir şekilde hangi doğrultuda kurgulanacağına da yardımcı olur.

Ayrıca düşünceye dayanan türlerden farklı bir şekilde eserde ele alınan fikrin hareketlenmesinde ve eserin öyküsünün de gerçek bir boyut kazanmasında bu vasıta unsurları önemli fonksiyona sahiptir. Bu hususta Necati Mert şunları söyler:

“Olayı aldınız, kendi hayat görüşünüzle yorumladınız, buna uygun olarak da kişileştirdiniz diyelim. İş bitmiyor, devamı var: kişiler bir zaman ve mekân içinde yaşayacak, hareket edecek, etraftaki eşya ile beraber olacaklar; işte o zamanın ve mekânın, o eşyanın da yorumu bütünleyecek şekilde görülmesi lazım. Ancak o zaman öykü görsel bir boyut kazanacak.” (Mert, 2006: 35).

1. 4. 2. 1 Şahıs

Roman, insanı bütün yönleriyle verebilen bir sanattır. “Hatta insanların, uzunluğuna bakmadan roman okumalarının nedenlerinden birisinin hayalî de olsa başka insanların ve hayatların sırlarına vakıf olmak istemeleri olduğunu söylemek mümkündür.” (Çıkla, 2002: 113). Bu açıdan romanda şahısların ayrıntılı ve başarılı sunulması büyük önem arz eder.

Romanda şahıslar karakter ya da tip olmak üzere iki şekilde yer alırlar. Karakter, “yazar tarafından belirli bir bakış açısı ve amaçla, belirli bir rol için, birtakım fizikî, ahlâkî ve duygusal niteliklerle donatılan, söyledikleri (diyalog ve iç monolog), yaptıkları (aksiyon) ve haklarında söylenenlerle okuyucuya takdim edilen kişilerdir.” (Boynukara, 2002: 176). Karakter anlatıda ayrıntılarıyla, derinlemesine sunulan anlatı kişisi, bir şahsiyet olarak ortaya konulurken, tipler tek yönüyle ele alınırlar. Tipler, anlatılarda âdeta bir fikrin, özelliğin sembolü şeklinde sunulurlar.

Tipleştirmede sembolleştirme eğilimi sebebiyle insanlar sadece bir yönleriyle tanıtılır bu da tipleştirmenin eksik yönüdür. Zira “insan tek boyutlu, tek vasıflı değildir. Bu da tiplerin genelleştirmeler yoluyla gerçekliklerinin ve dolayısıyla tutarlılıklarının yitimine sebep olmaktadır.” (Orhanoğlu, 2009: 32).

Tip ve karakter arasındaki farkı, tipleri düz yalınkat kişiler, karakteri ise, yuvarlak kişiler olarak değerlendiren Forster’ın şu izahında görmek mümkündür:

“Roman kişilerini ‘yalınkat’ kişiler, ‘yuvarlak’ kişiler diye ikiye ayırabiliriz. Yalınkat kişilere on yedinci yüzyılda ‘humour’ adı verilirdi; bunlara kimi zaman ‘tip’ kimi zaman ‘karikatür’ de denmektedir. Katıksız biçimiyle yalınkat roman kişisi, tek bir nitelik ya da düşünceden oluşur. Yapısına birden çok nitelik girdi mi, kenarlardan kıvrılarak yuvarlaklaşmaya başlar.” (Forster, 1985: 108).

Bir anlatıda gerek tipler gerekse karakterler gerçek hayattan alınarak kurgulanmış anlatı unsurları olmakla birlikte, özellikle anlatı içinde derinlemesine sunulan bir karakterin, birden fazla şahsın terkibi olarak ortaya çıktığı görülür. Karakterlerin bu şekilde gerçek hayattan seçilmiş farklı ayrıntılarla bezenmesinin, hem anlatının etkileyiciliği için, hem de onları tiplerden ayırmak için gerekli bir durum olduğunu Gennadiy Pospelov şöyle ifade eder:

“Fiktif edebî kişiliklerin, bir karakterin asal yanlarını dile getiren yaşam ayrıntıları, yazarın, prototip olarak gördüğü insanların gerçek yaşamlarında gözlemiş ya da gözlenebilir olduğu ayrıntılardan daha anlamlı, daha güçlü ve daha renkli olmalıdır. Öyleyse, edebiyat eserlerindeki kişiler, prototiplerine oranla, genelde daha anlamlı bir etki yaparlar, bunlar, iyice dikkat çekici ya da hatta hiç sıradan olmayan kişiliklerdir, demek oluyor.” (Pospelov, 2005: 75-76).

Romanın malzemeleri toplumun ve hayatın asıl yapı taşı olan insan olduğundan romancı onu ele alıp değerlendirerek yeni bir yapı ortaya koymaya çalışırken hem ondan etkilenmekte hem de onu etkileyecek bir mesaj ortaya koymaya çalışmaktadır (Miyasoğlu, 1998: 67). Aslında bir romanda bu şekilde insana değer verilmesinin en önemli sebebi, bu durumdur. Çünkü romanda, seçilen şahıslar vasıtasıyla hem mesajın iletilmesi hem de bir fikre yaşanmışlık kazandırılması sağlanır. Bu yönüyle şahısların bir araç olduğunu Georg Lukacs şu şekilde ifade eder:

“Birey salt bir araç haline gelir ve yapıttaki merkezi konumu da, hayatın belli bir sorunsalını açığa çıkarmaya özellikle uygun oluşundan başka bir şeyi ifade etmez.” (Lukacs, 2011: 89).

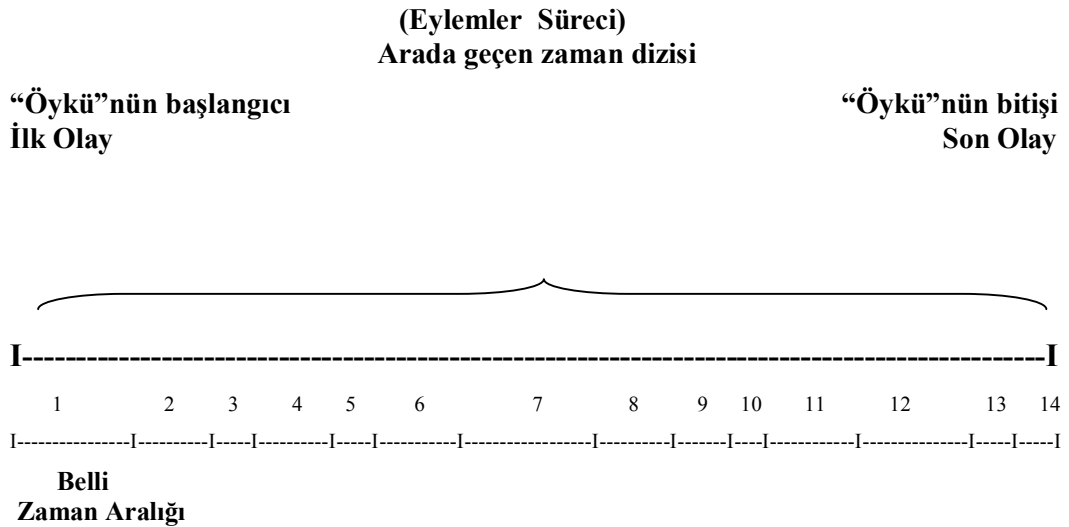
Romanda şahıslar vasıtasıyla, şahısların iletişimi neticesinde olay örgüsü ortaya çıkarak insanî tecrübeler yaşandığından ve sonrasında da buna bağlı olarak birtakım değerlendirmeler meydana geldiğinden romanın kuruluşunda en temel unsurlardan birisini insan unsuru oluşturur. Bunu bir tablo hâlinde şöyle vurgulamak mümkündür:

Tablo 2: Anlatının Kuruluşu ve Şahıs Unsuru

Şahısların iletişimi	Şahısların iletişimi neticesinde oluşan olay örgüsü	Şahısların olay örgüsü sonrasında bazı tecrübeleri kazanmaları	Şahısların tecrübelerine dayanarak olay veya durum hakkında değerlendirmeleri
-----------------------------	--	---	--

1. 4. 2. 2 Zaman

Bir romanda öykünün sunumu belli bir zamanı içerir. Ancak, “gerçekte kendi başına, bağımsız zaman diye bir varlık yoktur. Bizim zaman dediğimiz daha çok iki olay arasında geçen uzaklıktır.” (Eyüboğlu, 1979: 132). Bundan dolayı bir romanda gerek anlatmaya değer “öykü”yü başlatan ve “öykü”nün bitmesine vesile olan iki olay arasında geçen zaman, gerekse bu iki olay arasında meydana gelen olay zinciri içerisinde yer alan bütün olayların arasında geçen zaman aşamaları anlatının zaman kurgusunu belirler. Çünkü “anlatma esasına bağlı edebî eserler, bir başlangıç ile sonuç arasında dikkatlere sunulan metin halkalarından teşekkül eder.” (Aktaş, 2000: 51). Bunu bir şema ile şöyle ifade etmek mümkündür:



Şekil 4: Olayların İlerlemesi ve Zaman Kurgusu

Bu şekilde romanda anlatının başından sonuna kadar arka arkaya sıralanan olaylar arasında geçecek zaman sürecinin oluşması bir düzeni gerekli kılar. Her olayın öyküyü etkileme süresi zaman atlaması, zaman sapması, zamana yayma gibi birtakım teknikler kullanılarak tasarlanır. Böylece “zaman, bir öyküleme [anlatma] biçimine göre, eklemlendiği ölçüde insana özgü zamana dönüşür.” (Ricœur, 2007: 108). Dolayısıyla, “anlatı ancak zamansal deneyimin özelliklerini gösterdiği ölçüde anlamlı hâl” (Ricœur, 2007: 23) kazandığından bir anlatının hangi olayla başlayıp hangi olayla sonuçlanacağını belirlenmesi, aslında öznenin nesnesine uzaklığının ayarlanmasıdır. Çünkü anlatının temel kişinin ulaşmak istediği nesneye uzaklığı anlatının zaman kurgusunun oluşumuna etki eder:

Arada Geçen Zaman Aralığı

ÖZNE I-----I **NESNE**

Öznenin Eylemlerinin Zaman İçine Yayılışı

Şekil 5: Anlatı Öznesinin Anlatı Nesnesine Uzaklığının Anlatı Zamanını Belirlemesi

“İnsan zamanla değil, ancak zaman insanla vardır kavram olarak.” (Eyüboğlu, 1979: 138). Dolayısıyla bir anlatıda zamanın kendisini belli etmesi için o zaman diliminin içinde yaşayan bir insanın olması gerekir. Bir romandaki insanların konuşma, giyim-kuşam, yaşadıkları mekân gibi unsurlara bakılarak olayların hangi zaman diliminde geçtiğini anlamak mümkündür. Çünkü, romanda insanın hayatı yaşadığı devre bağlı olarak şekillenir. Hatta anlatıda kullanılan üslûp dahi devrin hususiyetlerine bağlı olarak ortaya çıkar. Bu sebeple bir romancının, romanda zaman kurgusuna itina göstermesi büyük önem arz eder. Romanda zaman unsurunun “yaşanılan zamanın, hâkim görüş ve telâkkilerin sesi, sözü ve ruhu olmak durumunda” olduğunu belirten Mustafa Miyasoğlu bu konuda şunları söyler:

“Romanın bir ‘zaman sanatı’ olduğu sık sık söylenir. Bir derece doğrudur da. Bütün sanat türleri içinde en fazla romanda bulabiliriz yaşanılmış zamanı. Öteki eserlerde parça parça unsurlar hâlinde gördüğümüz zaman şuuru, adeta romanı idare eden, olay örgüsü ve insan münasebetiyle üslûbu tek başına yöneten başlıca unsur durumundadır. Ne kadar parçalanmış olursa olsun, tamamlanmış bir roman, en azından yazılma süresinin şartlarını kendinde taşıyan bir zaman şuurunu yansıtır. Romancı ilk olarak, seçtiği zaman parçasıyla tavrını belli eder.” (Miyasoğlu, 1998: 26).

Yine Mustafa Miyasoğlu'nun bu sözlerine paralel bir şekilde, Mehmet Kaplan da yaşanan devrin bütün niteliklerinin esere tesir ettiğini şu sözlerle açıklar:

“Edebî esere hayat akseder. Sa'nâtkâr devrini yorumlar. Bunu ister istemez yapar. Kendisi istemese bile, sırf bir devirde yaşadığı için, devrinin diliyle konuşur. Şu halde, biz, devrin içinde yaşarız. Kendimizi, devrin dışında tasavvur edemeyiz. İstesek de, istemesek de biz, zamanın içindeyiz. Bundan dolayı, bütün düşüncelerimiz, duygularımız, dilimiz hepsi devirle beraberdir.” (Çalık, 1993: 108-109).

Dolayısıyla kaleme alınan her eser, bir şekilde devrini yansıtmaya görevini de beraberinde yüklenir. Bundan dolayı “özellikle mekân ve eşya tasvirlerini ayrıntılı yaparak, anlattıklarına gerçeklik kazandırmayı hedefleyen yazar, olayları belli bir zamana, saate, mevsime ve döneme oturtmaya özen gösterir ve bu dönemin çeşitli özelliklerini verir.” (Sağlık, 2002: 139). Bu açıdan bir romancı, önce vermek istediği mesajı nasıl bir devirde hangi perspektiften sunacağını belirler ki, sonrasında buna bağlı olarak romanın diğer mekân ve insan unsuru seçimini yapabilsin.

Bir romanda vakanın yaşanacağı devir ve bununla uyumlu şekilde mekân ve insan seçimi yapılsa da zaman düzenlenişinde vakanın zamanının ve anlatma zamanının belirlenmesi ve de sunulması oldukça önemli bir konudur. Çünkü bir romanda genel olarak vaka zamanı (anlatılan olayların yaşandığı süre), anlatma zamanı (yaşanılan olayların ne zaman algılanıp ifade edildiği süre) ve yazma zamanı (yazarın eserini yazdığı tarih ve süre) olmak üzere üç tür zaman vardır (Narlı, 2002: 77). Vaka zamanı, şahısların yaşadığı olayların oluşturduğu, olay örgüsünün meydana getirdiği süreyi ifade ederken, anlatma zamanı anlatıcının birtakım tekniklerle ortaya koyduğu sunum süresini belirtir.

Anlatım zamanına göre anlatılan zamanın düzenlenişinde farklı durumlar, işleyiş şekilleri ortaya çıkar. Bunu maddeler hâlinde Fatih Tepebaşılı şöyle izah eder:

“1-Zamanı kapsayan: Anlatım zamanı ile anlatılan zaman birbiriyle örtüşür.

2- Zamanı genişleten: Anlatım zamanı, anlatılan zamandan daha fazladır.

3- Zaman sıkıştıran: Anlatım zamanı, anlatılan zamandan daha küçüktür.” (Tepebaşılı, 2012: 125).

1. 4. 2. 3 Mekân

Romanın yapısını kuran unsurlardan birisi de mekândır. “Her olay bir anlatı kişinin belli bir mekânda, belli bir zaman boyunca, belli bir eylemi yapmasını gerektirir.” (Kocatürk, 2009: 9). Bu açıdan anlatıdaki mekân, olayların meydana geldiği alan, diğer unsurları tamamlayan bir dekordur.

Edebî eserde mekân, dış görüntü ve çevrenin yazarın zihin süzgecinden geçerek kurgulandığı esere has itibarî bir mekândır. Yazarın vermek istediği mesaj doğrultusunda kurgulanan mekân, diğer unsurlarla birlikte anlatının derin yapısına yönelten yüzey yapıyı oluşturduğu için anlatı açısından büyük önem arz eder. Romanı oluşturan anlatı unsurları üzerinde değerlendirmelerde bulunan Fatih Tepebaşı mekânın anlatıdaki değerini şu sözlerle vurgular:

“Mekân dilin imkânlarıyla kurgulanmış bir dünya modelidir. Bu süreçte dil sadece dünyaya ait gerisin geri gönderimlerde bulunan öylesine bir gösterge değildir, o aynı zamanda kendi içinde de bir dünyadır(=model). O hâlde eserde yer alan mekân, yazar tarafından o eser için öngörölmüş modelin de kendisidir. Mekân, metindeki diğer mekânsal ilişkileri ifade eden bir dildir.” (Tepebaşı, 2012: 70).

Anlatıda mekânsal ilişkiler kuran ve diğer unsurları bir araya getirme görevini üstlenen, böylelikle de diğer unsurlarla birlikte “mânâ birlikleri” (Aktaş, 2000: 23) oluşturan mekân, aynı zamanda şahısların sunumuna da imkân sağlar. Bir romanda şahısların sunumunda faydalanılan farklı mekânlar, şahısların ruh durumları, karakter özellikleri ve yaşam biçimlerini açığa çıkaran birer göstergedir. Zira, mekânların birbirine göre konumlandırılışı farklılık arz eder. Geniş mekânlar insanlara huzur ve rahatlık verirken, dar mekânlar insanlara olumsuz bir ortam sunar. Yine geniş mekânlar hareketin, dar mekânlar ise, hareketsizliğin bir sembolü olabilir.

Ayrıca bir romanda yazarın sunmak istediği niyet, esas karakterin başından geçen olaylar, yaşanan serüven süreci vasıtasıyla sunulduğundan, mekândaki değişimler şahsın hayatındaki gelişmeleri, iniş ve çıkışları da göstermesi açısından önemlidir. Zira, Mikhail Bakhtin’in de belirttiği üzere, “Olayların gösterilirliği,

temsil edilebilirliği için gerekli zemini hazırlayan bizzat zaman-uzamdır.” (Bakhtin, 2001: 324). Bu açıdan bunu sahneden sahneye geçişlerde takip etmek mümkündür.

Bir anlatıda şahısların hayatındaki değişimi yansıtmak, şahısları konumlandırmak ya da olaylara çerçeve olmak yerine kimi zaman olay ya da şahıslarla alâkasız mekânlar kullanılarak, şahısların bilinç akışının sergilenmesi de sağlanabilir. Zira bilinç akışı, “kişilerin iç konuşmalarının zaman ve mekân kayıtlarına bağlı kalmaksızın olduğu gibi verilmesidir.” (Çetin, 2011: 181). Bilinç akışı sırasında söz edilen bu mekânlar anlamsız gibi görünse de aslında, şahısların duygularının somutlaşmasına yardımcı olduğu için bir anlama sahiptirler.

Yazarın olayların gelişim çerçevesine göre belirlediği her bir kapalı ve açık mekânın anlatı açısından sembolik bir fonksiyonu ve anlam katmanına önemli etkisi vardır. Anlatı içindeki farklı konumlarıyla derin yapıya tesir eden şahısların konumlandırılması mekâna bağlı olarak ortaya çıkar. Mekân, şahıs ve onların başlarından geçen olaylarla bir görüntü dünyası sergilerken, aynı zamanda bunların iletişimi neticesinde ortaya çıkan anlama da tesir eder.

1. 4. 2. 4 Anlatıcı ve Bakış Açısı

Bir romanda amaç bir öykü anlatmak olduğundan anlatıda öyküyü sunan anlatıcı ve bu anlatıcının olaylara yaklaşımı büyük önem arz eder. Çünkü, bir anlatıda “anlatıcı olayı kendi merceğinden süzerek verdiği için, okuyucunun gerçek muhatabı odur.” (Ergiydiren, 2001: 11). Ancak, hangi anlatıcı tipi seçilirse seçilsin, muhatap olunan anlatıcı anlatının diğer unsurları gibi tamamen kurgulamanın bir ürünü, dolayısıyla kurmaca bir unsur olarak karşımıza çıkar. Hans Dieter Zimmermann anlatıcının bu niteliği hususunda şunları söyler:

“Anlatıcı, okuyucunun okuduğu ve iletisini çözmeye çalıştığı metni aktarandır. O, metne ait olan bir kişidir. Başka bir ifadeyle yazarın anlatıcı olarak metinde üstlendiği bir roldür ve metnin içerdiği bir niyettir.” (Zimmermann, 2001: 76).

Kurgulamanın bir parçası olarak anlatıda beliren ve öykünün sunulmasında anlatı açısından önemli işlev yüklenen anlatıcı figürü, bazı metin elemanları vasıtasıyla tespit edilebilir. Bunlar mekân tasviri, karakterin kimliği, zaman özeti,

karakterin söylemediği veya düşünmediği şeyin aktarımı ve açıklama kısımlarıdır (Demir, 1995: 81). Aslında anlatıda bu şekilde anlatıcı figürü tespit edilirken aynı zamanda bakış açısı da belirlenmiş olur. Zira, anlatıcı figürü de diğer kurmaca unsurlar gibi bakış açısına bağlı olarak ortaya çıkar.

Bir anlatıda kurmaca bir unsur olan anlatıcı, bakış açısına bağlı olarak konumlandırıldığından, bütün anlatı unsurları belli bir bakış açısına göre okurun zihninde şekillenir. Şerif Aktaş'a göre, "İtibarî âlemin sınırları ve mahiyeti belirsizdir. Bu belirsizlik işlenen vaka ve hareket noktası olarak kabul edilen veya benimsenen fikir çevresinde bakış açısının neşrettiği ışıklarla aralanır." (Aktaş, 2000: 75). Bu açıdan bir anlatıda bakış açısının titizlikle seçilmesi büyük önem arz eder.

Bir anlatı belirli niyet temelinde kurgulandığından her anlatıda yönlendirici esas bakış açısı bulunur. Buna karşın bir anlatıda çeşitli ayrıntıların verilmesi, olayların ve durumların etkileyici sunulması isteğine bağlı olarak farklı bakış açılarından faydalandığı görülür. Zira "yapısı gereği çok değişik konuları işleyebilen, her türden insanın yer aldığı romanda değişik bakış açılarının kullanılması doğal, hatta gereklidir." (Boynukara, 1997: 114). Ancak hepsi verilmek istenilen mesaja meyilli, temelde bir bakış açısına bağlı kollar şeklinde açığa çıkar.

Bir anlatıda bütün anlatı unsurları bir bakış açısıyla kurgulandığından bakış açısının tespit edilmesinin önemli bir husus olduğunu Philip Stevick şöyle dile getirir:

"Herhangi bir romanı değerlendirirken, hikâyecinin bakış açısını kavramamız, romanın değerler sistemini ve romandaki karmaşık davranışları anlamamızı büyük ölçüde tayin eder. Hatta romanın değeri hakkında vereceğimiz hükmü oluşturmamız bile, romandaki bakış açısını yakalamamıza dayanır, denebilir." (Stevick, 2010: 84).

Her kurmaca eser, yazarın hayata dair kendince bir yorumu olduğundan, yazarın tecrübe ettiklerini sergilediği kurmaca dünyaya da aslında yine yazarın perspektifinden bakılır. Bu açıdan Charles Plisnier'in de dediği gibi kısaca "romanın formülü şudur: Yaşam artı bir bakış." (Plisnier, 2003: 27). Bir eserde yazarın vermek istediği mesaj, onun hayata karşı tavrını ve dolayısıyla da bakış açısını belirler. Bu

sebeple, romanın bütün akışının niyete götürecektir belirli bir pencereden sunulduğu görülür.

1. 4. 2. 5 Dil ve Üslûp

Edebiyat bir dil sanatıdır. Yazarın anlatmak istedikleri estetik bir dil ve üslûp vasıtasıyla ortaya konularak edebî eser şeklinde sunulur. “Çünkü, düşünceyi biçimlendiren, onları taşıyıp yayan sözcüklerdir.” (Özdemir, 2011: 89). Ancak her yazarın dili kullanımı kendisine hastır. Çünkü bütün yazarların kendilerine ait bir sanatçı mizacı olduğundan, insan ve çevreyi de kendilerine has bir üslûpla anlatmaları doğaldır.

Yazarların üslûbu kendilerine özgü ve diğer yazarlardan farklı olsa da hepsinin üslûbunda diğer sanat dallarından ortak öğeler yer alabilir. Çoğu zaman romancıların üslûplarına canlılık kazandırabilmek için şiir, resim, müzik, tiyatro gibi farklı sanatların unsurlarını eserinde birleştirerek kullandıkları görülür. Zira, “usta bir romancı, anlatım yollarının tümünü kullanabilme yeterliliğine sahip, bütün sanatlardan faydalanabilecek estetik donanımını tamamlamış yetkin bir sanatçı kimliğindedir.” (Miyasoğlu, 1998: 70).

“Üslûp anlatım tekniklerini de içeren bir dizi faaliyetin sonucudur.” (Akyıldız Bayrak, 2008: 1). Anlatıyı etkileyen, şekillendiren her türlü etken aynı zamanda üslûbu da etkiler. Söz gelimi, anlatı unsurlarının kurgulanmasında kullanılan birer anlatım tekniği olan özetleme, tasvir, bilinç akışı, leitmotiv, montaj vb. teknikler aynı zamanda anlatının üslûbunu da belirler. Hatta ifâde düzleminde yer alan anlatım teknikleri ve üslûp birlikte, anlatının muhteva düzleminin de anlaşılır kılınmasında büyük önem kazanır. Söz gelimi, bir anlatıda teknik olarak yer alan tasvirler, anlatıda tasvir üslûbu oluştururken aynı zamanda olaylar üzerinde durup düşünülmesini sağladığından, olayların hareketliliği sırasında kaçırılan anlam katmanına yönelik kimi ayrıntıların okur tarafından yakalanmasına da fırsat sunar.

Umberto Eco’ya göre, durağan bir yapı arz eden tasvir gibi “yazarın yapıtına koyduğu oyalanma ya da yavaşlatma tekniklerinden biri, okurun çıkarımsal gezintiler yapmasına olanak sağlayan tekniktir.” (Eco, 2012: 70). Dolayısıyla anlatı zamanını

yavaşlatma tekniklerinden biri olan tasvir tekniği, estetik işlevinin dışında eserin derin yapısına yönelik belirtiler taşıma işleviyle de karşımıza çıkar. Bunu bir tablo hâlinde şöyle ifade etmek mümkündür:

Tablo 3: İfade Düzlemi ve Muhteva Düzlemi Arasındaki İlişki

İfade Düzlemi		Muhteva Düzlemi
Anlatım Tekniği	Üslûp	Anlam Birimi (İşlevsel Birim)
Şahıs ve Mekân Tasviri ile Sahneleme	Tasvir Üslûbu	Tasvirin, anlatının derin yapısına yönelik belirtiler taşıyan ayrıntıları belirginleştirme ve onlara canlılık ve inandırıcılık kazandırma işlevi

1. 4. 3 Teknik Unsurlar (Tamamlayıcı-Şekillendirici Unsurlar)

Şahıs, zaman, mekân ve diğer bütün anlatı unsurları bir niyet etrafında kurgulanırken anlatım teknikleri yardımıyla birbirine bağlanır. Bu sebeple anlatım teknikleri hem anlatı unsurlarını bir araya getirmesi hem de onları şekillendirerek anlatıya estetik bir nitelik kazandırması açısından önemli bir görev üstlenir. Teknik unsurların anlatının kurgulanmasındaki değerini vurgulamak isteyen Akşit Göktürk de bu konuda şunları söyler:

“Kurgusal düzenlemelerin, metnin donanım öğelerini nasıl örgütlediğini, iletişim koşullarını nasıl saptadığını görmek için, bir an bunların ortadan kalktığını varsaymak, çok şeyi açıklar. Sözgelisi, bir romanın ya da öykünün özeti, bir şiirin açıklaması gibi yazılarda, güdüm-kurgusunun bu işlevi ortadan kaldırılmıştır. Böyle yazılar, yazınsal metnin içeriğini bütünüyle vermek savındadır. Oysa bu özetlerde açıklamaları yazan kimseler, gerçekte metnin kurgusal düzenlemeleri yerine kendi tek açılı düzenlemelerini sunarlar.” (Göktürk, 2010: 100).

Kurgusal düzenlemelerin yerinde olmaması bir romanın konusu ne kadar farklı, enteresan olsa da onu yavanlaştırır, anlatılanların okuyucu üzerindeki etkisini zayıflatır. Buna rağmen bir romanda seçilen konu ne kadar basit, sıradan olsa da romancının bütün anlatım tekniklerine vakıf olması ve bunları yerli yerinde kullanmakta maharet göstermesi sayesinde roman oldukça gösterişli, ilgi çeken estetik bir eser olma niteliğine sahip olur. Zaten bir romanı estetik seviyeye yükselten ve böylelikle onun beğeni kazanmasını sağlayan temel husus tamamen teknik meseledir. Bütün romancılar yıllarca benzer konuları işlese de bunlardan bazılarının başarısız kabul edilip bir kısmının ise, büyük beğeni görmesinin sebebi, seçilen konunun dışında, tamamen konunun sunuluşuyla, başka bir söyleyişle anlatım tekniklerinin başarılı bir şekilde kullanılışıyla ilgilidir.

“Kurgu, romanın bir bütün olarak ulaştığı estetik güzelliği sağlayan, kendi içinde parçalanamayan ve olması gereken son şeklini almış, tamamlanmış mükemmel bir yapı” (Çetin, 2011: 188) olduğundan, böyle bir yapının oluşturulmasında bütün yazarların faydalandıkları ortak teknikler vardır. Ancak anlatı unsurlarının anlatılış biçimi, anlatı unsurlarının birbiriyle kaynaştırılma ve kurgunun yürütülüş şekli yazardan yazara farklılık gösterir.

Her yazarın eserini yazma amacı, önceden belirlediği bir niyeti gözler önüne sermek, sahip olduğu tecrübeyi sanat hâline getirebilmektir. Ancak bu niyetin sırtımdan eserin içinde eritilebilmesi için, yazarın fikrini anlam yüklenmiş kodlar, şifreler vasıtasıyla sunması gerekir. Eğer yazar fikrini doğrudan beyan ederse eserine fikrî nitelik, dolaylı anlatırsa ona edebî bir nitelik kazandırır. Zaten, edebî eser, “dil kullanımı yoluyla, ‘örtük göstergelerle’ kurulmuş, ‘şifrelenmiş’ bir ‘bütün’, kendi içinde, kendisine özgü işleyiş kuralları olan bir dizgedir.” (Yüksel, 1995: 15). Dolayısıyla simgelerle anlatım, edebî anlatım tarzının bir gereğidir.

Bu açıdan da anlatının sunumunda derin yapı, yüzey yapının altında saklanır. Derin yapı ise, anlatım teknikleri sayesinde şifreye, yüzey yapıya dönüşür. Böylece “anlatı söylemi, birbirine bağlı anlatsal ifâdeler zincirini içerir.” (Chatman, 2009: 27). Yazarın oluşturduğu şifrelerin her biri anlam yüklenmiş göstergelerdir. Dolayısıyla gösterilenlerin, derin yapının anlaşılması ise, metinle iletişim konumuna geçip göstergeleri anlamlandırarak dikkatli okurun işidir.

Metni şifreleme yoluyla oluşturulmuş “estetik oluşum” (Demir, 1995: 28) olarak kabul eden Yavuz Demir, yazar, metin ve okur arasındaki iletişim konumunu şu şekilde şemalaştırmıştır:



Şekil 6: “ ‘Metinleştirilen’ Estetik Oluşum”

Şemada gösterilen edebî iletişimin gerçekleşebilmesi için yazar ve muhatabının metindeki ortak payda noktasında buluşması gerekir. Bu sebeple yazar, karşısındaki alıcının bir alt yapıya sahip olduğunu düşünerek yazmaya başlar (Demir, 1995: 28). İçeriğin aktarılma şeklini de buna göre belirler.

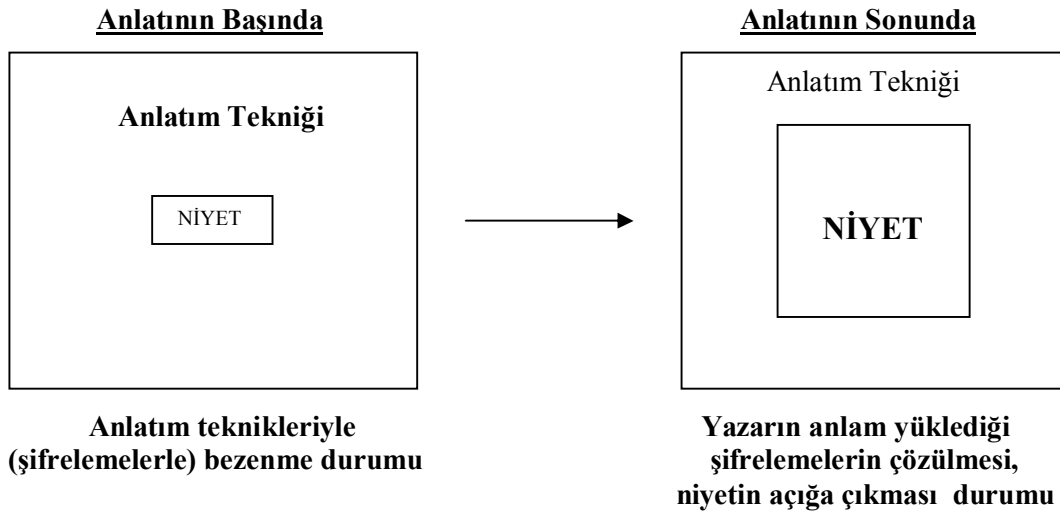
Bir romanda “olaylar, kişiler ve ilişkiler, romancı ve okuyucu için birer araçtan ibarettir. Her ikisinin de amacı, bunların gerisindeki anlamdır, yorumdur.” (Miyasoğlu, 1998: 56). Bu açıdan aslında bir eserin ortaya çıkış sebebi bellidir. Yazar bir mesaj vermek amacıyla eserini terkip ettiğinden, bu durumda okuyucuya düşen görev, bu niyete götüren unsurların her birinin işlevini ayrı ayrı çözerek yazarın vermek istediği mesaja ulaşmaktır. Metin tahliline yönelik çözüm metodolojisi geliştiren Mehmet Kaplan, bu konuda şunları söyler:

“Edebi eser okuyanın dikkat ve alâkası ile canlanır. Siz okumaya başlamadan önce, edebî eser, kâğıt üzerindeki kara harflerden ibarettir. Onları notalara benzetebiliriz. Okuyan, onları adeta kendisine göre icra eder, kendi duygu ve düşüncesiyle doldurur. Bir bakıma eser, yazar ile okuyucunun ortak malıdır.” (Kaplan, 2000: 12).

Eserin kurgulanmasındaki temel niyet yazara ait olsa da okur kendisine sunulan mesajı, kendi birikimleriyle algılar. Bu açıdan “eserle okur arasındaki birikime dayalı denge çok önemlidir.” (Yıldız, 1999: 33). “Okur, metini dil sel

işlevlerin, bir de metindışı toplumsal-kültürel bağlama ilişkin göstergelerin güdümü ile, yazınsal iletiyi adım adım oluşturur, kavrar. Bir bakıma, okurun düşgücü katkısıyla, onun bilincinde bütünlenir iletişim.” (Göktürk, 1989: 26). Romancı da bu sebeple metin-muhatap ilişkisini buna göre hazırlar.

Romancı, metin-muhatap iletişimini kurarken anlatının başında okuyucunun dikkatini dağıtıp onun ilgisini şahıs, mekân ya da zaman gibi unsurlara yoğunlaştırarak, aslında muhatabı önce anlatım tekniklerini kullanarak eser içine yerleştirdiği bütün ayrıntılar vasıtasıyla niyetten derece derece uzaklaştırır ve anlamı yoğunlaştırır, sonrasında ise bu ayrıntıların kurgudaki işlevlerini belirginleştirip okura fark ettirerek yavaş yavaş vermek istediği mesaja okuru yönlendirir ve onun dikkatini bu yönde toplar. Bu durum bir şema aracılığıyla şöyle gösterilebilir:



Şekil 7: Anlatı Kurgusu ve Anlatım Teknikleri

Böylelikle bu süreçte romancı şifrelemeler yoluyla anlam yüklediği her bir ayrıntının kurgudaki yeri ve işlevinin çözülmesini okuyucuya bırakır. Ondan dağınıklığın içinde uyumu sağlayan bütünleştirici niyet ögesini tespit etmesini ister. Okur da her ayrıntının işlevini çözümleyerek sembollerle ve şifrelerle bezenerek gizlenmiş niyeti anlatının sonunda keşfeder.

Okuyucuyu niyete birden değil yavaş yavaş hazırlamak için tekniklerin yerli yerinde kullanımı önemlidir. Çünkü “romanda gerçekçiliği sağlamanın en temel iki yolundan birisi hayatın gerçeklerine benzer ve yakın olanı anlatmak, diğeri de

gerçeğe yakını verirken gerçekçiliği sağlayacak anlatım yöntemlerini kullanmaktır.” (Çıkla, 2002: 122). Dolayısıyla, Hans Dieter Zimmermann’ın da ifade ettiği üzere, “yazarın özel görevi, gerçeği anlatırken gerçeğin anlatımıyla uğraşmaktır.” (Zimmermann, 2001: 70). Bu açıdan değerlendirildiğinde, bir romancının olay örgüsü kuruluğu, şahıs, mekân, zaman tasarımı, dil ve üslûp ile anlatıcı ve bakış açısının sunumu, roman ismi seçimi gibi farklı alanlarda mevcut olan tekniklerin her birine vakıf olmasının ve kurgulama sırasında da bu tekniklerden yerine göre faydalanabilmesinin önemi anlaşılır.

1. 4. 3. 1 Roman İsmi Seçimi ve Simgesel Değeri

Bir romana isim seçimi de kurgulamanın bir parçasıdır. Çünkü romanın ismi, romanın içeriğini, anlam düzlemini etkili bir şekilde temsil etme, sunma gücüne ve işlevine sahiptir. Bu açıdan, bir romancının eseri için tasarladığı isim, roman dünyasının giriş kapısının bir anahtarı gibidir.

Romanda önemli fonksiyona sahip olan roman ismi, eserin konusunu, eserde anlatılan ‘öykü’yu yansıtarak romanın bütünlüğünü tamamlayan bir unsur olarak kurgudaki yerini alır. Bu açıdan romanlarda teknik bir unsur olarak yer alan ve anlatı açısından simgesel bir değeri yüklenen “roman adının kimi zaman roman içeriğini özetleyici nitelikte olmasına, kimi zaman dolaylı olarak çağrışımsal bir değere sahip olmasına göre verildiğı görülür.” (Çetin, 2011: 186). Yine kurguda yer alan şahıs, olay, zaman ve mekân gibi unsurlardan yola çıkılıp anlamlı adlandırmalar yapıldığını da görmek mümkündür.

1. 4. 3. 2 Olay Örgüsü Kuruluşu

Romanda estetiğın öncelikle kendisini belli ettiğı temel yer, olay örgüsüdür. Çünkü olaylar arasındaki bağların düzenlenmesi, çatışma durumunun meydana gelmesi, entrik yapının oluşumu ve entrikanın yürütülüşü, alt anlatı-üst anlatı ilişkisinin kuruluşu, anlatı için başlangıç seçimi, tek zincirli veya çok zincirli olay örgüsü tercihi vb. tekniklerin olay örgüsünün oluşturulmasında gerektiğı yerlere itina ile yerleştirilip kullanılması romanda estetik oluşum açısından büyük önem arz eder. Romanın kuramsal temeli üzerinde ayrıntılı düşünen Forster da “olay örgüsü

güzellik içerebilen bir şeydir” derken romanın estetik yönünün dayandığı en sağlam temellerden birisinin olay örgüsü olduğunu şu sözlerle ifâde eder:

“Biçim romanın estetik yönüdür; gerçi romandaki kişiler, sahneler, sözcükler kısaca her şey, biçimin oluşmasına katkıda bulunabilir, ama onu asıl yaratıp besleyen olay örgüsüdür.” (Forster, 1985: 199).

Romanda biçimi yani, kurguyu belirleyen temel unsurun niyet, niyetin ise olay örgüsü şeklinde açığa çıkarıldığı düşünülürse; anlatıyı oluşturan insan, zaman, mekân gibi unsurların birbirine bağlanmasında olay örgüsünün ne derece önemli fonksiyona sahip olduğu anlaşılır. Mustafa Miyasoğlu, romanda olay örgüsünün önemini şöyle vurgular:

“Bir romanda birbirinden farklı insan tipleri, onlara bağlı farklı hayat görüşleri, romancının oluşturacağı olay örgüsü içinde ustaca bir araya getirilmelidir. O bakımdan, bir romanda anlatılmaya değer ilgi çekici bir olay yoksa, yahut o olay ilgi çekici bir tarzda anlatılmamışsa, o roman da yoktur. Nasıl bir mimarî ve musikî eserinde birbirine zıt unsurlar bir düzen içinde yer alırsa, bir romanda da aynı şekilde birbirine ters ve aykırı hususlar, insanlar ve telâkkiler ustalıklı bir biçimde oluşturulacak olay örgüsüyle yer almalıdır.” (Miyasoğlu, 1998: 72).

Dolayısıyla bir romanın etkileyciliğini insan ve onun tanıtımında önemli görev üstlenen olay örgüsü oluşturduğundan romancı, romanında olay örgüsünü itinayla kurgulamalıdır. Başarılı öykü sunumunun sırrı, çok yönlü insan tanıtımı ve onun yaşadığı etkileyici olay örgüsünde saklıdır. Bir romanda olay örgüsünün karakter ve düşünce unsurlarını sentezlediğini Sevim Kantarcıoğlu şöyle ifâde eder:

“Romanda da, destan ve trajedide olduğu gibi, yapıyı olaylar dizisi, karakter ve düşünce unsurları oluşturur. Geleneksel romanda sentezleyici unsur olaylar dizisidir; romanın yapısını oluşturan bu üç temel unsurdan olaylar dizisinin karakter ve düşünce unsurunu sentezlemesi tabiidir.” (Kantarcıoğlu, 1988: 28).

Olay örgüsüne bağlı olarak diğer unsurlar anlatıya dahil olduğu için olay örgüsü kurgulama açısından önemli işleve sahiptir. Ancak bir romanda, bütün anlatı unsurlarının etrafında teşekkül ettiği olay örgüsünün eylemsel grafiği, farklı şekillerde ortaya çıkabilir. Çünkü, “bir öyküdeki olaylar, öykünün söylemi yani sunumun biçimi tarafından olay örgüsüne dönüştürülür.” (Chatman, 2009: 39). Bu

açından, bir romancı eserinde tek zincirli, çok zincirli ya da helezonik olay örgüsü yöntemlerinden herhangi birisini seçip kullanabilir.

Tek zincirli olay örgüsü, tek bir merkezi kişiye bağlı olarak başlayıp gelişen, dolayısıyla da dallanıp budaklanmayan olay örgüsü tarzı olarak şekillendiği hâlde, çok zincirli olay örgüsünde asıl vak'a zincirinin kendi içinde bir çok dala ayrılması söz konusudur (Çetişli, 2009: 62-63). Bu çok zincirli olay örgüsü tipinde “bir hâdisе belirli bir noktaya kadar nakledilir, sonra bir diğerine geçilir. Bu geçişler umûmiyetle vaka zincirlerinin kesiştiği noktalardır.” (Aktaş, 2000: 73). İçinde başka öyküler barındıran çerçeve öykülerde ise, “helezonik olay örgüsü” (Çetişli, 2009: 63) görülür. Bir anlatıda en üstte olan, kapsayıcı boyuttaki anlatı dış anlatı, diğerleri ise, birinciye göre konumları itibariyle alt anlatılar olarak kabul edilir. Bu durumda ortaya temel ve eklenti metin olmak üzere iki metin çıkar (Demir, 1995: 36-37). Çerçeve öykü yönteminde “anlatıyı genellikle yardımcı öykü başlatır ve kapar, asıl öyküyü çerçeve gibi sarıp adeta, okura öyle sunar.” (Mert, 2006: 196). “İçinde öbür öyküleri barındıran çerçeve öykü, tarihsel açıdan küçük öyküyle roman arasında bir köprü oluşturur.” (Wellek ve Warren, 2001: 251).

Ancak, burada önemli olan hangi olay örgüsüne yer verilirse verilsin, anlatıda olay örgüsü tasarlanırken nedensellik ilkesinin mutlaka göz önünde bulundurulmasıdır. Çünkü, her olay bir diğerinin sonucuyken başka bir olayın nedeni olduğundan romanda yer verilen olaylar aslında, birbirine sebep-sonuç ilişkisiyle bağlanmıştır.

Olayların sebep-sonuç ilişkisiyle anlamlı bir şekilde birbirine bağlanıp, olay örgüsünün oluşturulmasında önemli işleve sahip olan tekniklerden birisi çatışmadır. Romanda niyetin bir hikâyeye, dolayısıyla bir eyleme dönüşmesi için birtakım düğümler atılarak niyeti vermede önemli roller üstlenen şahısların önlerine birtakım engeller konularak onların çatışma yaşamaları sağlanır. Bu açıdan romanda ana ve ara düğümlerin oluşturulması bir çatışmanın, diğer bir deyişle hareket noktasının doğması için zorunludur.

Bir “romanda ‘yapı ve tema’ dediğimiz bütünlüğü oluşturan çatışmadır. Çatışmaların niteliği, dereceleri, aksiyonun ritmine, entrikanın yönüne ve tematik

gücün anlamına doğrudan tesir eder.” (Narlı, 2002: 61). Romanda esas şahsın çatışma unsuru ile önce yaşam dengesinin bozulup sonrasında bu dengenin anlatının temel niyetine gidiş yönünde yeniden sağlanması, sunulmak istenilen niyetin daha etkileyici bir şekilde ortaya konulmasına yardımcı olur. Bir romanın ilgi çekici olmasında dramın, yani çatışma unsurunun niçin önemli işleve sahip olduğunu Mustafa Miyasoğlu şöyle ifâde eder:

“Roman türünün belli başlı örneklerinde üç unsuru bir arada görüyoruz: İnsan, çevre ve dram. Roman, bunların yanında bir uyumsuzluğu, insanın çevresi ve hâkim değer yargılarıyla çatışmasını anlattığı zaman daha ilgi çekici oluyor.

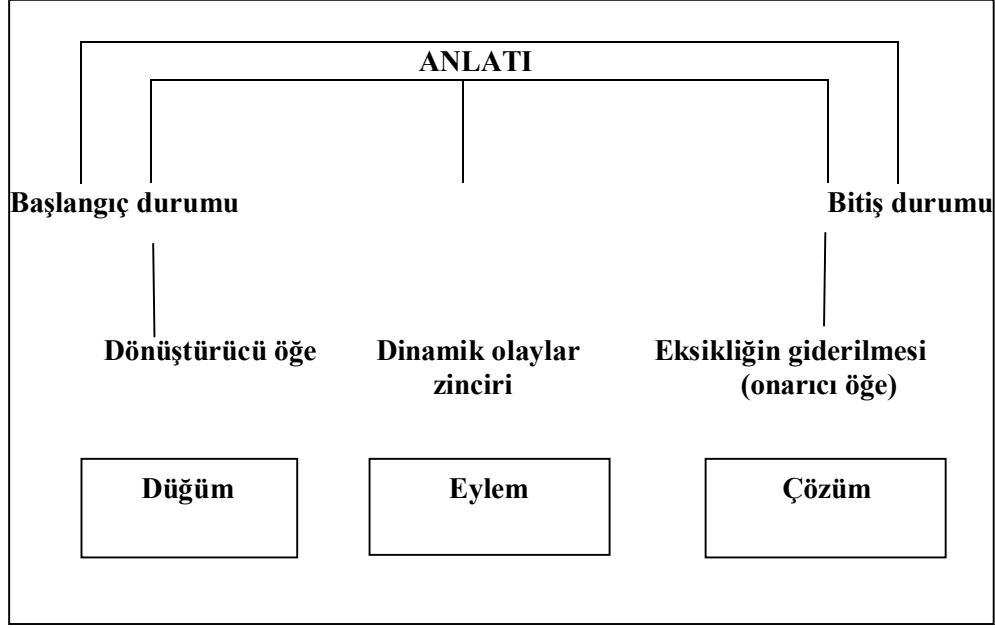
Bütün iyi romanlarda dram insanla insanın, insanla çevrenin çatıştığı zaman ortaya çıkıyor. Yaşanılan zaman ve mekân, sosyal ve tabii çevre en çok roman sayfalarında bir araya geliyor, hayatın akışı içindeki insanı yakalamamız mümkün oluyor. Direnen, acı çeken ve düşünen insanı, ancak bir başka dünya ile karşı karşıya gelince tanıyor ve özel dünyası adına ortaya koyduğu davranışları anlayabiliyoruz. Böylece roman, insanı üç boyutlu hayatı içinde en rahat biçimde yansıtan bir tür olarak karşımıza çıkıyor.” (Miyasoğlu, 1998: 22).

Bu açıdan dramı olmayan insanın dikkat çekici bir hikâyesinin de olmayacağını söylemek mümkündür. Çünkü dram yaşamayan, dolayısıyla hiçbir zaman çatışma içine düşmeyen insanın birtakım olaylar karşısında nasıl tepkiler verdiği, neler düşündüğü, aksiyon karşısında gösterdiği reaksiyon tam anlamıyla yansıtılamaz. Yine böylelikle romandaki hayat hep bir monotonluk içinde devam ettiğinden, romanın en temel malzemesi olan insan hayatının bütün yönleriyle ortaya konulamadığı görülür. Dolayısıyla da anlatı, okur açısından önemsenen etkileyciliği kaybeder. Oysa, bir romanda çatışma anlatısal dinamizmi sağladığından her zaman anlatıda bir durum değişimine, başka bir deyişle bir dönüştürücü öğeye ihtiyaç vardır. Bu durumu “Her anlatı başlangıç durumuyla bitiş durumu arasında bir geçiş, bir dönüşüm gerçekleştirir.” şeklinde ifâde eden A. J. Greimas şöyle açıklar:

“Bu dönüşüm sürecinde eyleyenler değişik işlevler ya da roller üstlenirler. Eyleyenler bu iki uç arasında başka eyleyenleri dönüştürürlerken kendileri de dönüşür, değişir. Bir anlatıda çok az şey değişse bile hiçbir şey başlangıçtaki gibi değildir.” (Kıran ve Kıran Eziler , 2011: 301).

Dolayısıyla romanda başlangıç noktasından bir şekilde uzaklaşarak anlatımda bir hareketliliğin sağlanması gerekli olduğundan anlatının başında

kronotopik denge bozulur. “Kronotop” (Bakhtin, 2001: 315-316), şahısların içinde bulunduğu zaman ve mekân birlikteliğini ifade etmek üzere Mikhail Bakhtin tarafından ileri sürülmüş bir kavramdır. Bir anlatıda her zaman anlatının başında bozulan bu kronotopik denge yeniden sağlanıncaya kadar “dönüşüm süreci” devam eder. Bu “dönüşüm süreci”ni, “J. M. Adam, A. J. Gremias ve P. Larivaille gibi bazı göstergebilimciler”in (Kıran ve Kıran Eziler, 2011: 301) geliştirdikleri şu şema ile göstermek mümkündür:



Şekil 8: “Anlatının Sözdizimi: Beşli Şema”

J. M. Adam, A. J. Gremias ve özellikle P. Larivaille gibi bazı göstergebilimciler her olay örgüsünü soyut bir model olarak ele almaya çalışarak anlatının beş önemli evresi nedeniyle yukarıdaki beşli şema sistemini ortaya koymuşlardır (Kıran ve Kıran Eziler, 2011: 301). Burada başlangıçta dönüştürücü ögenin ortaya çıkmasıyla beraber bir eksikliğin hissedilmesi neticesinde gelişen dinamik olaylar zinciri, eksikliğin giderilmesiyle birlikte sona erer.

Bu durumu, “İyi kurulmuş öykülerin (mythos) ne gelişigüzel başı olabilir, ne de gelişigüzel sonu” sözleriyle vurgulayan Aristoteles, yine bu hususta anlatıda takip edilen kuralı da şöyle açıklar:

“Baş herhangi bir şeyin zorunlu sonucu olmayan şeydir. Ondan sonra ise, zorunlu olarak bir şey gelir. Son ise tersine, bir başka şeyden sonra zorunlu

olarak gelmesi gereken ve gerçekten de gelen şeydir. Ne var ki, sonun ardından hiçbir şey gelmez. Son olarak orta ise, bir başka şeyden sonra gelen ve kendinden sonra da bir başka şeyin geleceği şeydir.” (Aristoteles, 2006: 27).

Bu açıdan, bir romanda yazar, sadece sonuçla ilgilenmez. Sonuca giden yolların da nasıl aşılabileceğini plânlar. Çünkü, “öykülemeyi oluşturan olaylar dizisi ya da olay örgüsü belirli bir ana sorun doğrultusunda gelişir.” (Özdemir, 2011: 114). Dolayısıyla anlatıda çatışma ile başlayan gelişim süreci uyum sağlanıncaya, “anlatı yüklemine anlatı öznesi” (Chatman, 2009: 40) olan karakter kendini gerçekleştirinceye kadar devam eder. Çatışma ile önce olaylar düğümlenir, bu düğümlerle duygusal bir yükseliş sağlanır, sonrasında olaylar çözülmeye başlar. Aksi takdirde dönüşüm süreci devam eder. Bu şekilde, aşamalardan kurulan bu tekniğe “arayış yolculuğu kalıbı” (Çetin, 2011: 195) denir.

“Arayış yolculuğu kalıbı” anlatı sunumunda sıkça kullanılan bir motif olduğundan pek çok metnin kurgusu içinde bu motifin değişik kullanımına rastlamak, dolayısıyla da bu açıdan metinlerarası bir ilişki kurmak mümkündür. Yine, olay örgüsü etrafında teşekkül eden zaman, mekân, şahıs vb. anlatı unsurlarının kullanımı ve işlevleri açısından da metinlerin arasında açık veya örtük birtakım çağrışımsal göndermeler yapıldığı görülebilir. Söz gelimi, bir anlatıda sunum sırasında metinlerarasılık yönteminden faydalanılarak, anlatı şahıslarının başından geçen olaylarla başka anlatılardaki şahısların hayatı arasında bağ kurularak romandaki şahsın ne yönde hareket edeceğine dair birtakım nitelik ve davranışları okura sezdirilebilir. Şahsın öyküsü hakkında ipuçları sunulabilir. Zaten Milan Kundera’nın da dediği gibi, “Romanın eğilimi sürekliliğin eğilimidir: Her yapıt daha önceki yapıtlara bir yanıttır, her yapıt romanın önceki deneyimlerini içerir.” (Kundera, 1989: 27). Bu açıdan bir romanla kendisinden önceki eserler arasında birtakım metinlerarası ilişkiler bulunur. Dolayısıyla eserdeki olay örgüsü ve bu olay örgüsü içinde yer alan diğer anlatı unsurlarının yapılanmasının okurun zihninde tüm yönleriyle tamamlanabilmesi için bu durumun göz ardı edilmemesi ve okurun metinlerarasılık açısından her zaman dikkatli olması lâzımdır.

1. 4. 3. 3 Dil ve Üslûp Seçimi

Metin ve okur arasındaki iletişimin güçlü ve doğru bir şekilde kurulup, böylelikle de temel niyetin başarılı bir şekilde iletilebilmesi, ancak dil ve üslûbun okuru niyete götürecek şekilde biçimlenmesi ile mümkündür. Dolayısıyla “bir romanın gerçekçiliği yazarın anlatımda gösterdiği maharete bağlıdır.” (Çıkla, 2002: 120).

“Roman kurmacadır, dile dökülmüş dünyadır.” (Stanzel, 1997: 9). Dolayısıyla okurun zihninde kurmaca bir alemin oluşmasında dil ve üslûp önemli bir işlevi gerçekleştirir. Romanda yazar niyetini seçtiği dil ve üslûp vasıtasıyla sunar. Zira “dil eserde ifâde edilmek istenen mesajın taşıyıcısı durumundadır.” (Aktaş, 2000: 30). Bu sebeple, romanda kullanılan dil ve üslûp her ne kadar estetik bir unsur gibi görölse de aslında onun niyete götüren yolda her şeyin yerli yerine konulup sunulması gibi önemli bir işlevi vardır. Mehmet Kaplan bunu şu sözlerle dile getirir:

“Güzellik, bir nevi ayna, dürbün veya her şeyin en iyi şekilde ortaya konulduğu bir nevi vitrin vazifesi görür. Bunu üslûp bize çok daha iyi hissettirir. Üslûp bazılarının zannettiği gibi kelime oyunu veya süs değildir. Usta yazar, fikrini daha iyi anlatmak için gerekirse, kelime oyunlarına, edebî sanatlarla da başvurur. Yeni kelimeler bile icat eder, fakat bunların eser içinde bir fonksiyonu vardır.” (Kaplan, 2000: 11).

Bir anlatıda ortaya konulan öykünün sunumunda, monotonluğu kırıp anlatıma ritim katmak amacıyla, her ne kadar şiirsel üslûp, mizah üslûbu, tasvir üslûbu, tahlil üslûbu vb. üslûp çeşitleri kullanılsa da anlatının amacı bir mesaj vermek olduğundan bu unsurların birbirine bağlanarak anlatım sırasında bütünlükten uzaklaşılması, bir şekilde üslûbun sorumluluğundadır. Çünkü, bütün ayrıntılar ancak, niyet odaklı üslûp sayesinde toparlanır.

Üslûp, anlatıda “ele alınan konunun dilde sergileniş biçimidir.” (Özdemir, 2002: 31). Bu açıdan da niyetin sunulacağı atmosferi oluşturma gücüne sahiptir. Anlatımı, diğer bir söyleyişle yüzey yapıyı tayin eden, derin yapıdaki anlamdır. Dolayısıyla Roland Barthes’in de ifâde ettiği gibi, “Bir anlatıyı okumak (dinlemek) bir sözcükten öbürüne geçmek değil, aynı zamanda bir düzeyden öbürüne geçmektir.” (Barthes, 2005: 107).

Bu açıdan anlatıda konunun dağılmaması, kurmaca olay ya da durumların verilmek istenilen mesaj yönünde ilerleyebilmesi için yazarın üslup seçimi önem taşır. Çünkü bütün unsurların anlatıda dengelendiği nokta dil ve üslûptur. Dil ve üslûp, bir taraftan anlatıdaki her unsurun ayrı ayrı anlatı açısından değerinin, konumunun vurgulanmasına yardımcı olurken, diğer taraftan da onların birleştikleri noktanın görülmesini sağlama görevini üstlenir.

Bu şekilde anlatıda önemli fonksiyona sahip olan anlatımı, zenginleştirmek amacıyla, yazarın farklı anlatım tekniklerinden faydalandığı görülür. Öyküleyici anlatım, anlatıcının belli bir bakış açısı ile birbiriyle ilgili olaylar dizisini belli bir zaman ve mekân içine koyarak kurguladığı anlatım biçimidir (Akbayır, 2010: 66). “Nasıl her eylemin bir ortaya çıkış, bir gelişim, bir de sona eriş durumu varsa öyküleyici anlatımda da böyle bir akış görülür.” (Özdemir, 2002: 31). Yazarlar kimi zaman da aktaracaklarını öykülemek yerine göstermeyi, sahnelemeyi tercih ederler. Phylis Bentley’e göre, “sahne, romancının en önemli, en anlamlı ve en eğlendirici hikâye etme tekniğidir.” (Stevick, 2010: 56) Çünkü, sahneleme yoluyla anlatıcı aradan çekilerek okur doğrudan olaylarla karşı karşıya getirilir.

Bu şekilde olayların akışında hem öyküleme hem de sahneleme tekniğine başvurulurken şahısların ve mekânların ayrıntılı tanıtımında da tasvir tekniğinden faydalandığı görülür.

Tasvir, bir anlatıda sahneden özete, özetten sahneye geçişlerde kimi zaman okuyucuyu hazırlamak kimi zaman da bir geçiş alanı oluşturmak görevini üstlenir (Ergiydiren, 2001: 9). Zaman açısından da tasvir tekniği “anlatısal oylanmanın bir parçasını oluşturur.” (Eco, 2012: 91). Yine “tasvir tekniği her ne kadar durağan bir görünüm arz etse de bünyesinde romanın ilerleyen safhalarındaki olayları işaret eden belirtileri barındırmak gibi bir işlev taşır.” (Sağlık, 2002: 154). Bu açıdan tasvirler, mesaja giden duygu ve düşünce yolunu hazırlar. Eserde tasvirler dışında ara ara tekrarlanan unsurlardan oluşan leitmotivlerin de temaya katkı sağlayan böyle bir işlevi mevcuttur.

Leitmotiv tekniği eserin estetik cephesinin yanında “yönlendirici motif” (Tepebaşılı, 2012: 315) olduğundan onun muhteva cephesine de katkıda bulunur.

Milan Kundera'ya göre “Motif, temanın ya da öykünün, romanın akışı içinde birçok kez ve hep başka bir bağlam içinde yinelenen unsurdur.” (Kundera, 1989: 98). Bu anlamlı tekrarlamalar kurgu açısından önemli işleve sahiptir. Yine anlatıma zenginlik katan tekniklerden bazıları da şiirsellik ve semboldür.

Edebî dil, “tabîî dilin üstüne kurulmuş ayrı bir dil durumunda” (Aktaş, 2000: 31) ve önemli ölçüde ‘yan anlam’ üzerine kurulmuş bir ifâde biçimi” (Çetişli, 2008: 80) olduğundan, yazarların çoğu zaman birtakım sembollerden ya da kendilerine özgü imajlardan faydalandıkları görülür. Böylelikle kelimelere yeni anlamlar yüklerler. Bu açıdan, semboller estetik bir üslûp aracı olsa da anlam katmanının çözülmesi açısından önemli bir konumdadır. Sembollerin hiçbir zaman anlaşılmaz olmaması gerektiğini Rega Kramar McCarty şöyle belirtir:

“Sembol anlaşılmayacak kadar soyut olmamalıdır. Sembol çok soyut olursa, çıkarım yapmak okura zor gelir. Sembolün amacı, engel olmaktan çok, simgeleştirmek ve ima etmektir.” (Çakır, 2002: 258).

Bu açıdan, sembollerin, dolaylı anlatım unsurları olsalar da tutarlı, mesaja yakın olmaları, böylelikle de bir şeyleri çağrıştırmaları ve anlamlandırmaları beklenir. Zira, simgeler anlatıda duygu ve düşüncelerin rahatça ifâde edilip onların göz önünde canlandırılmasına yardımcı olurlar. Bir anlatıda sembol ve çağrışımlardan bol bol yararlanılması ise, şiirsellik oluşturur. Romanda şiirsellik, bir nevi, nesir yolculuğunda kısa duraklardır.

Anlatıda başvuru tekniklerden şiirsel anlatım, “şiirsel imge yeni bir gerçeklik kurduğu için mantıkla, bu gerçekliği duyular alanına soktuğu için de duyguyla ilgilidir. Öyleyse şiirsel imge bir mantık-duygu bütünüdür.” (Bolat, 2009: 24). Neticede, bu duygu ve mantık bütünlüğünü sağlayan şiirsel imgeler sanatkârane üslûbu da beraberinde getirir. Bir anlatıda güldürürken düşündüren ifâdelerin kullanılması ise, anlatım sırasında bir mizah üslûbunun oluşmasını sağlar.

Bunların dışında üslûplarına bir renk katıp, anlatmak istediklerini en etkili şekilde sunabilmek için, kimi zaman yazarların kendi üslûpları arasında montaj tekniğinden faydalanmak suretiyle başkalarına ait ifâde ya da metinlerden doğrudan alıntı yaptıkları ya da bu alıntıları dönüştürerek eserlerinde kullandıkları görülür.

1. 4. 3. 4 Anlatıcı ve Bakış Açısı Seçimi

Bir romanda anlatıcı seçimi, her şeyden önce aslında yazarın eseriyle nasıl bir ilişki içinde bulunduğunu, onun anlatıya mesafesini ortaya koyar.

Romancı, anlattıklarına şahit olduğunu ya da bunları yaşadığını ileri sürmeden üçüncü şahıs anlatıcıyla sunabilir ele aldığı hikâyeyi. Bu anlatım biçimi geleneksel bir anlatım biçimidir. Yazar belgesel bir filme eşlik eden bir konuşmacı gibi eserin yanında durabilir (Wellek ve Warren, 2001: 264). Buna karşılık “eğer anlatıcı roman karakterine yakın olursa, aynı gerçekliği paylaşırsa anlatıcı ve karakterlerin varlık alanlarının ayrımı değil özdeşleşmesi ortaya çıkar. Sonuçta anlatımın ben biçimi söz konusudur.” (Stanzel, 1997: 87). “Kurmaca anlatılarda kullanılan ‘ben’ bir sözcüktür, bir sestir, bir başka deyişle öyküyü anlatan kişidir.” (Kıran ve Kıran Eziler, 2011: 133). Ancak, bu birinci şahıs anlatıcı kimi zaman olayların içinde yer alan karakter anlatıcı olabileceği gibi, kimi zaman da sadece olaylara şahit olan gözlemci-ben niteliğine bürünebilir.

Anlatıdaki olaylar, şahıslar hakkında sınırsız bakış açısına sahip bir anlatıcı, hâkim anlatıcıdır. Ancak buna rağmen, hâkim anlatıcı kimi zaman hâkimi olduğu itibarî dünyadakilere karşı objektif olmaya çalışarak anlatma yetkisini anlatıdaki şahıslarla paylaşarak itibarî dünyanın hâkimi olmaktan çok müşahidi olmaya doğru yönelir (Çetişli, 2009: 85). Bu şekilde “anlatıcı, vaka içinde yer alan şahıs kadrosunu teşkil eden fertleri bir kamera tarafsızlığıyla izler; onların geçmişi, ruh hâlleri hakkında bilgi vermeden yaptıklarını gözler önüne serer.” (Aktaş, 2000: 105). Böylelikle daha tarafsız, nesnel bir bakış açısı ve gerçeğe uygun anlatım sergiler. Dolayısıyla anlatıcının konumu bakış açısına göre belirlenir.

Bir anlatıda olaylar gerek anlatıdaki şahısların bakış açısından gerekse anlatıcının bakış açısından aktarılın, olay örgüsünü oluşturan anlatı unsurlarına bakılan temel nokta olmaları münasebetiyle, anlatıcı ve karakterler birer odak olarak karşımıza çıkar. Odaklar, anlatıdaki olay ve durumların okur tarafından algılanmasında vesiledirler ve odaklanma onların üzerinedir. Onlar ilgi merkezi olarak ortaya çıkarlar. “Okuyucu, anlatıyı kaçınılmaz olarak bir odak aracılığıyla

gördüğü için odağın konumu, anlatının ulaştırdığı anlamı çıkarmak açısından özellikle önemlidir. Eğer bu nokta, karakterlerden biriye ‘dahili odak’, anlatı dışından biriye ‘harici odak’ olarak adlandırılır.” (Kocatürk, 2009: 17).

“Dahili odak”larda daha subjektif, iç odaklanma durumu görülürken, “harici odak”larda ise, daha çok öznel yorumların dışlandığı dış odaklama durumu ortaya çıkar. İçsel odaklamada olay ya da durumları anlatıcı, anlatı şahıslarından birinin gözünden veya zihninden, başka bir söyleyişle “yansıtıcı merkez” (Tekin, 1989: 36) olarak seçilen şahsın bilincinden sergiler. “Dışsal odaklama”da ise, anlatıcının, karakterlerin duygularını, düşüncelerini bilmediği, sadece bir kamera gibi onların hareketlerini, davranışlarını izlediği ve yansıttığı bir bakış açısıyla aktarma yapılır. Ancak, sınırsız bakış açısına sahip hâkim anlatıcı konumundaki harici odakların da bazen öznel yorumlarda bulunduğu görülür. Bu odaklamaların dışında bir de “sıfır odaklanma” durumu vardır. Bu bakış açısında olayları aktaran, tasvir eden, değerlendiren ve yorumlayan bir figür bulunmadığından anlatı, “odaklanmamış” bir durumdadır (Sözen, 2009: 54-55). Sıfır odaklamada herhangi bir bakış açısıyla şekillendirilmemiş hayatın bir kesitine, okur şahit olur. Dolayısıyla anlatıcının aradan çekildiği bu şekildeki sunumlarda, okur doğrudan olay ve durumlarla karşı karşıya getirilerek onun kendi bakış açısından bir değerlendirme yapması sağlanır.

Romanda hikâyenin gelişim seyrini niyetin tayin ettiği kurmaca bir unsur olan bakış açısı belirlediğinden bütün anlatı unsurları bakış açısının çizdiği yolda yerlerini alırlar. Todorov’un da ifade ettiği üzere, “edebiyatta saf olgular ve olaylarla değil, belli bir şekilde sunulan olaylarla karşılaşırız.” (Todorov, 2008: 68). Bu açıdan anlatıda yer alan olay, şahıs ya da nesnelere belli bir noktadan bakılırken aynı zamanda takınılan bir tavır, bir yaklaşım biçimi de söz konusudur. Dolayısıyla bu tavır, bakış açısının eğilimini, niteliğini gösterir. Zaten, bir anlatıda “bakış açısı, bir yazarın konuyu görüş, kavrayış, yorumlayış biçimidir.” (Özdemir, 2011: 56). Dolayısıyla çoğu zaman “bakış açısının değiştiği bir anlatıda, değişen olaylar değil, olayların yaşanış ve algılanış biçimidir.” (Kıran ve Kıran Eziler, 2011: 156). Hangi odak noktasından bakılırsa bakılsın anlatıcının algılayış biçimine bağlı olarak bakış açısının eğilimi olumlu, olumsuz, nesnel, öznel, eleştirel bir nitelik gösterebilir.

Bir anlatıda tercih edilen bakış açılarının anlatı içinde farklı işlevleri mevcut olduğundan bakış açısı seçimi büyük önem arz eder. Her şeyden önce bakış açısının bütün anlatı unsurlarının terkip edici işlevi bulunur. Zira, “ ‘anlatıcı’ ve ‘görüntüleme’ birlikte ‘öyküleme’yi oluştururlar (Demir, 2011: 55). Yine “anlatıcı ve bakış açısının değişmesi, umûmiyetle bir vakadan diğerine geçildiğini haber verir.” (Aktaş, 2000: 74). Dil ve üslûp da bakış açısına göre şekil alır.

Ayrıca, bakış açısının seçimi anlatı zamanını etkilemesi açısından da önemlidir. Söz gelimi, eğer esas karakterin tanıtımı için iç monolog, bilinç akışı, diyalog vb. tekniklerle karakterin kendi bakış açısıyla olaylar hakkında yer yer değerlendirmeleri ya da dışarıdan başka birisinin bakış açısıyla sunmak amacıyla, yan karakter bakış açısı kullanılarak diğer şahısların her birinin ayrı ayrı esas karakterle ilgili değerlendirmeleri zamana yayılarak ortaya konulmaya çalışılırsa, bu durum zamanı yavaşlatmaktadır. Buna karşın hâkim anlatıcının çok yönlü bakış açısıyla, esas karakterin bütün yönleri doğrudan bir arada sunulmak suretiyle anlatı zamanı hızlanır.

Bunların dışında, esas odak karakterin bakış açısının seçimi, çatışmanın ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Çünkü esas karakterin mevcut durum karşısında hayata bakış açısının olumlu ya da olumsuz oluşu onun psikolojik ya da sosyal çatışma yaşamasına sebep olur.

1. 4. 3. 5 Şahıs Tasarımı

Romandaki şahısların gerçekliği ancak romancının terkiplediği dünyada kendisini fark ettirdiğinden, romanda şahıs tasarımı, şahısların sunumu ayrı bir öneme sahiptir.

Romanda en basit şahıs oluşturma yöntemi ad vermedir. Her ‘adlandırma’ bir tür hareketlendirip canlılık kazandırma, bireyselleştirmedir (Wellek ve Warren, 2001: 259). Bu sebeple mesajı doğru sunma yolunda isimlerin konu ile bağlantısına dikkat edilerek isim sembolizasyonu yönteminden faydalanılabilir.

Şahısları, kendi ruh ve davranışlarına göre isimlendirmek demek olan isim sembolizasyonu tekniği, şahısların temel niteliklerini vurgulayan sıfat gibi olmaları sebebiyle, şahısların tasarımında kullanılan bir tekniktir. İsim sembolizasyonu tekniğinin anlatıdaki kullanımı hakkında Şeyma Büyükkavas Kuran şunları söyler:

“Roman kişilerine verilen adlar da roman kişisine bir varlık kazandırmaktan başka onun kişiliğini, karakter özelliklerini veya roman kişisi yoluyla anlatılmak istenilen fikri simgeleme özelliği taşıyabilirler. Bazen kişiye ad olarak seçilen kelime, içerdği mana bakımından kişinin sıfatı olabilmekte, bazen de kişinin romandaki işlevine, rolüne, macerasına işaret edebilmektedir.” (Kuran Büyükkavas, 2005: 149).

Dolayısıyla, bu teknikle şahıslara kurgu açısından anlamlı isimler verilerek onların isimleriyle özdeşleşmesi sağlanırken aynı zamanda, şahıslar niyetin sunulmasında vasıta görevini üstlendiklerinden anlatının anlam katmanına da katkıda bulunulmuş olur.

Yine, bir anlatıda kimi zaman şahısların bir arketipten, bir kaynaktan yola çıkılarak tasarlandığını da görmek mümkündür. Bu sebeple şahıslarla ilgili olarak dikkat edilmesi gereken önemli bir husus da şahsın gerçek ya da kurmaca bir şahsı hatırlatma, çağrıştırmaya ondan birtakım izler taşıma durumunun olup olmadığıdır. Eğer böyle bir durum tespit edilirse, anlatıda sembolleşmiş bir şahsa, “ilk model” (Moran, 2008: 219) anlamına gelen bir “arketip”e gönderme yapılmış ve böylece de arketipsel sembolizm tekniğinden faydalanılarak şahıs tasarlanmış demektir.

Zaten, kişileştirmede hem arketipsel sembolizmden hem de bilimsel verilerden faydalanılması doğaldır. Zira, “kişileştirmeyle (yazınsal yöntemle) kişibilimi (kişiler kuramı, kişilik tipleri) arasında bir ilişki bulunduğu açıktır. Romancılar yarı yazınsal gelenekten, yarı halk-insanbiliminden gelme kişi tipolojileri kullanırlar (Wellek ve Warren, 2001: 260). Böylelikle romancı tüm detayları dikkatle eserine ekleyerek roman gerçeğinin inandırıcılığını okuyucuların beklentilerinin cevabını ve mesajın daha iyi sunumunu birlikte sağlamış olur.

Romanda şahıs tasarımı yapılırken birden fazla kişinin terkip edilmesi yönteminden de faydalandığı görülür. Bu durumun sebebini Fethi Naci şöyle açıklar:

“Bu, hem yaşamdaki kişinin roman kişisi olabilmesi için yeni bir düzenin gerektirdiği yeni bir dengeye varması zorunluluğundan, hem de roman kişinin yaşamdaki herhangi kişiden farklı olarak romancının bir yanından yakalayıp göstermesi gereken bir iç dramı olması gerektiğinden ileri geliyor.” (Naci, 1990: 474).

Bir anlatıda kurgulama görevini üstlenen yazar, ele aldığı temanın gerektirdiği yönde bir düzen kurabilmek için şahsını buna göre kurgular. Bu temanın gözler önünde sergilenişini sağlayıp onu anlaşılır kılan unsur da insandır. Zaten anlatı içinde olay örgüsünü belirleyen iletişim ortamının oluşması, kurgulanan şahısların varlığına ve eylemine bağlıdır.

Aristoteles’e göre kurgulama içinde “karakter, belli bir istem yönünün anlattığı şeydir.” (Aristoteles, 2006: 26). Dolayısıyla karakter, düşüncenin somutlaşma vasıtasıdır. Belli bir yönde anlatının yürütülmesi, niyetin açığa çıkarılması için bir çatışma yaşanması, bu çatışmanın meydana gelmesi ve böylelikle olay örgüsünü oluşturan aşamaların ortaya çıkması için de karşıt gücün karşısına bir tematik gücün getirilmesi gerekir. Dolayısıyla Aristoteles bu sözünde “belli bir istem yönünün anlattığı” kişi derken kurmacanın niyetine meyilli, tematik bir güç unsuruna vurgu yapar.

Bir anlatıda her ne kadar esas şahıs bütün yönleriyle göz önüne serilse de aslında “o bir yanıyla ele alınır; nelerin anlatılacağını da işte o yan belirler. Belirleyici olan, yine amaç”tır. (Mert, 2006: 111). Buna bağlı olarak esas karakterin anlatı boyunca yaşayacağı olayların önceden belirlenmiş bir akışı bulunur.

Olayların gelişiminde etken durumda olan bu “asıl kahraman eserde ele alınıp işlenen tema ve konunun gerçekleştirilmesi veya vurgulanmasında asıl güç, yükümlü durumundadır. Okuyucuya iletmek istenilen mesajın, eserin itibarî dünyasında savunulması, hayata geçirilmesi de onun sorumluluğundadır.” (Çetişli, 2009: 70). “Dramatik romanda genellikle tek bir kişinin, tek bir ilgi merkezinin macerasına ruh veren tek bir tema dramatik tekniklerle işlenir. Romanın temasını ilgilendirmeyen hiçbir düşünce unsuru, karakter veya olaya romanda yer verilmez.” (Kantarcıoğlu, 1988: 31). Dolayısıyla karakteri belirginleştirmek maksadıyla kullanılan her bir tekniğin de romanın niyet boyutu açısından bir işlevi mevcuttur.

Bu sebeple temel niyete doğru anlatı çizgisini ilerleten tematik güç konumunda olan temel şahıs öyle başarılı sunulmalı ve bir şahsiyete bürünmeli ki, roman sonunda mantıklı bir şekilde kendisinden bekleneni yapabilecek bir düzeye ulaşsın.

Romanın başında, anlatıcının odaklandığı şahsın, esas karaktere dönüşmesi için, belli bir süre içinde birtakım olaylar yaşanması, bunun sonucunda şahsın tecrübe kazanması ve böylelikle kendisini gerçekleştirerek akılda kalıcı bir karakter, kendini ispat etmiş bir şahsiyet hâline gelmesi sağlanır. Zaten Georg Lukacs'ın da ifade ettiği gibi, “roman içselliğin serüvenini anlatır; romanın içeriği, kendini bulmak için yola çıkan, serüvenlerle kendini sınavı kanıtlamak ve kendini kanıtlayarak özünü bulmak için serüvenlere atılan ruhun öyküsüdür.” (Lukacs, 2011: 95). Dolayısıyla bir anlatıda şahsın olgunlaşma sürecini etkileyen maddî ve manevî birtakım etkenler ile şahsın olgunlaşma sürecinde geçirdiği aşamalar ve ulaştığı bir kişilik söz konusudur (Bayram, 2007: 12).

Bu noktada anlatı temel şahsının bir şahsiyet hâline gelişi, öykü akış aşamalarına paralel bir şekilde şöyle şemalaştırılabilir:

Tablo 4: Öykü Akış Aşamaları

Başlangıç Durumu	Gelişme Durumu	Sonuç Durumu
Şahsın beklentileri	Şahsın mevcut, mümkün durumla çatışması	Şahsın kendisini gerçekleştirerek bir şahsiyet hâline gelmesi

Söz konusu bu durumdan ötürü, çoğu zaman “en büyük romanlar okunduktan sonra, romandaki kişilerin yaşamı ve kederlerinden söz edilir.” (Plisnier, 2003: 85). Olayı yaşanılır kılan, mekâna hareket kazandıran ve zamana yaşanmışlık katan insandır. Bu sebeple onlar bütün yönleriyle tamamlanmış şekilde okura tanıtılmalıdır. Bu da ancak birtakım teknikler sayesinde gerçekleşir.

Şahısların sunumunda yerine göre blok tanıtma, diyalog yoluyla tanıtma, tasvirle sergileme, özetleme yoluyla aktarma gibi farklı teknikler kullanılabilir.

Şahısların tanıtılmasını sağlayan en önemli teknik, tasvir ve diyalogu içeren sahneleme tekniğidir. Zira, “dramatik tekniklerden birincisi, sahne tekniğidir. Karakterleri konuşma, davranış ve çeşitli bakış açıları ile sergileyen bu teknik, usta ellerde özet, geriye dönüş, tasvir ve hattâ tahlillerin bile yerini almaktadır.” (Kantarcioglu, 1988: 30). Fakat bütün tekniklerin anlatıdaki işlevleri farklı ve özeldir. Tasvir, blok tanıtma şeklindeki sunum teknikleri de şahısları derinlemesine ayırıcı özellikleriyle ortaya koyar. Ancak şahıslar olayların gelişiminde etkili olduğundan aynı zamanda pek çok özelliklerini aksiyon içinde sergilerler. Böylelikle, hareket halinde daha canlılık kazanırlar.

Bir romanda hareketi sağlayan unsur olay gibi görülse de aslında, aksiyonu sağlayan karakterin reaksiyonlarıdır. Bu sebeple karakterin çevresine verdiği tepkiler önemli bir husustur. Karakterin bu tepkileri onun pek çok yönünü ortaya koyması, onun kendisini tanıtması açısından gerekli bir yöntemdir. Bu konuda Plisnier şunları söyler:

“Eğer, ‘derinliği içinde’ insana ulaşmaya çalışıyorsam, öncelikle bu insanı görünümü, davranışı içinde kavramak zorundayım.” (Plisnier, 2003: 32).

Yine insanın görünümü tasvirle pekiştirilse de bir insanın tanıtılmasında gözlemlerin dışında ruhî özelliklerinin de ortaya konulması gerekir. Çünkü R. S. Crane’ın de ifade ettiği gibi “Karakter yapılarında temel ilke, roman başkışısının ruh yapısındaki değişme sürecidir; bu değişme süreci, olaylar dizisinde somutlaştığı gibi, karakterin duygu ve düşüncelerinde de açıkça ifade bulur.” (Stevick, 2010: 133). Bundan dolayı karakterin duygu ve düşüncelerinin açığa çıkarılması sürecinde iç monolog, bilinç akışı tekniklerine başvurulduğu görülür. Bilinç akışı, “ferdin, duygu ve düşüncelerinin, seri fakat düzensiz şekilde cereyan eden bir iç konuşma hâlinde verilmesi anlamına gelmektedir.” (Tekin, 1989: 96). Dolayısıyla gerek bilinç akışı gerekse iç monolog (iç konuşma) tekniği anlatıcının aradan çekilmesiyle karakterlerin doğrudan sunumuna imkân sağlayan sahneleme tekniğinin birer parçasıdır.

Şahısların tasvir, özetleme yoluyla tanıtımı basit teknikler olmasına rağmen iç monolog ve bilinç akışı teknikleri, anlatıya zenginlik kazandırması yanında, şahısların daha etkili sunumunu sağlar.

Yine karakterin tanıtılmasında bilinç akışı, iç monolog tekniklerinin dışında karakterin başkalarıyla kurduğu sözlü iletişim de oldukça önemlidir. Bu açıdan anlatı kişilerinin tanıtımı diyalogla desteklenir. Kurmaca bir unsur olan karakterlerin canlı bir şekilde sunumu için, diyalogun anlatı içinde mutlaka kullanılması gereken tekniklerden biri olduğuna Robin Carr şu sözleriyle dikkat çeker:

“Kurmaca eserde ise durum oldukça farklıdır. Yoğun biçimde sözlü iletişime, yani diyaloga dayanmamız gerekli olur. Çünkü, çok fazla tasvir ve karakterler hakkındaki ağır anlatım yorucu olur. Bu yüzden, hayatta olduğu gibi, gerçekten okur, ağızlarını açmadıkça karakterleri tanıyamaz.” (Çakır, 2002: 61).

Bir eserde şahıslar sadece duygu ve düşüncelerini ifâde eden diyalogla, söz ve tavırla değil, eylemleriyle, hareketleriyle de kendilerini belirginleştirirler. Bu açıdan şahısların eylem içinde sunulması da gerekli bir tekniktir. Çünkü, şahısların yüklendikleri “izleksel roller eylemlerle beslenerek bütünleşir.” (Kolcu, 2010: 279). Verilmek istenilen mesaj yönünde kurgulanmış olan şahıslar, bir romanda eserin anlam düzeyine katkı sağlayacak şekilde, hem düşünce ve kanaatleriyle hem de eylemleriyle kendilerini ortaya koyarlar. Eylemin karakteri sergileyen bir unsur olduğunu Aristoteles, şöyle ifâde eder:

“Mutluluk ve felaket, eyleme dayanır; hayatımızın son ereği ise, eylemdir, yoksa eylemin dışında olan bir şey değil. Karakter bakımından biz ya şu ya da bu özellikteyiz; eylem bakımından ise, ya mutluyuzdur ya da değilizdir.” (Aristoteles, 2006: 24).

Yine bir romanda şahısların tanıtılmasında kullanılan teknik sıralamasında, şahısların vaka içinde sunumuna öncelik verilmesi gerektiğini vurgulayan Peyami Safa, bunun sebebini şöyle açıklar:

“Romanda her zaman müşahhasan mücerrede doğru gitmek lâzımdır. Yani evvelâ hayat ve hareket, sonra muhavere, daha sonra tasvir, en sonra tahlil ve izah... Böylece, romanın her safhası, her küçük parçası, hayattan mefhuma

doğru derece derece yükselmelidir. En büyük hata, mefhumdan hayata, mücerretten müşahhasa doğru gitmektir. Meselâ siz hasis adamı tarif etmek istiyorsunuz. Onun mizacını, seciyesini ne kadar iyi tahlil etseniz, yüzünü ve kıyafetini ne kadar iyi tasvir etseniz faydasızdır. Evvelâ hasisliğini gösteren vak’asını anlatacaksınız; hayatın bu mürekkep ve canlı ifadesi içinde, bir de kahramanınızı bize şeklen yaşatacak, tasvirini yapacaksınız; en nihayet onun psikolojisini vereceksiniz. Her safhanın tertibi budur.” (Safa, 1999: 207-208).

“Mükemmel bir edebî eser, insanı bütünüyle veren eser” (Kaplan, 2000: 11) olduğundan bu şekilde farklı sunum tekniklerinden faydalanılması, şahısların etkili bir şekilde sunumu açısından oldukça önemlidir. Bu açıdan bir anlatıda şahısları karşıtlık kurarak tanıtmak da ilgi çekici bir sunum tekniği olarak anlatıda kullanılabilir. Anlatıda işlenen hikâyeye kendilerine has nitelikleriyle katılan şahısların birbiriyle mukayese edilmesinin, anlatının sorunsal yanının sunumuna olanak sağlamasının yanında, aynı zamanda şahısların niteliklerinin belirginleşmesine de yardımcı olduğunu G. Pospelov şöyle ifade eder:

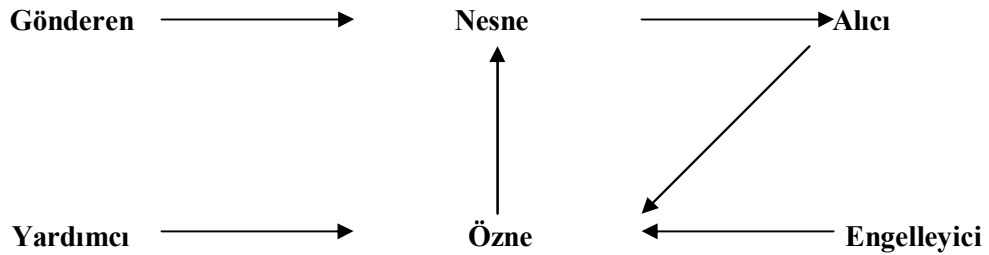
“Sorunsal yanın çözümlenmesinde, yazarların, karakterleri kıyaslamak ve kendilerini ilgilendiren nitelikleri açığa çıkarmak için çoğu kez karşıtlık (kontrast) aracını kullandıklarını göz önünde tutmak gerekir. Yazarlara en önemli ve en asal görünen ve eserin de düşünsel sorununu içeren karakter çizimleri, bu yolla daha bir kuvvetlice öne çıkarlar.” (Pospelov, 2005: 117).

Şahısların tanıtımında kullanılan bir yöntem de başka şahısların karakter hakkındaki görüşlerini sunmasıdır. Bu yöntem sayesinde, esas karakterle iletişim içinde bulunan diğer şahısların onun hakkındaki görüş ve değerlendirmelerinden yararlanılarak anlatıdaki esas karakterin olayların gelişiminde etkili olan birtakım özelliklerinin belirginleşmesi ve vurgulanması sağlanır.

Aslında bir anlatının şahıs kadrosunu oluşturan bütün bireyler, anlatıdaki görevleriyle, başka bir deyişle kendilerine has yönleriyle anlatıya dahil olurlar. Bir romanda “kart karakter” denilen yalınkat kahramanların dışında “fon karakter” şeklinde adlandırılan “dekoratif unsur durumundaki kahramanlar” da yer alır. Kart karakterler olay örgüsü içinde belli görevler üstlenir. Yine, “olayları ilerleten değil, genişleten figürler” (Demir, 2011: 112) konumunda olan fon karakterler ise, etrafında yer aldığı ve iletişim içinde bulunduğu diğer karakterlerin niteliklerini belirginleştirirken aynı zamanda olayların sunumunda ihtiyaç duyulan ortamı

oluşturarak öykünün inandırıcı olmasını sağlar. Dolayısıyla her bir şahsın romanda üstlendiği bir işlev söz konusudur.

Anlatıda şahısların tanıtımı yanında, şahısların yüklendiği işlevlerin tespit edilmesi de anlam bütünlüğünün sağlanması açısından büyük önem arz eder. Rus halkbilimcisi olan V. Propp anlatıda yer alan “işlevsel birimler” üzerinde ayrıntılı durarak anlatıların yapısını bu şekilde ortaya koymaya çalışmıştır. V. Propp’a göre, işlevler “kişilerin eylemleri”dir (Propp, 2008: 23). Dolayısıyla eylemler, kişilerin işlevlerine bağlı olarak ortaya çıktığından V. Propp masal incelemeleri sonucunda anlatıyı oluşturan yedi farklı eylem alanı ve işlevsel figür tespit etmiştir. V. Propp’un işlevi yüklenen figürler konusunda ortaya koyduklarından yola çıkan A. J. Greimas da anlatı şahıslarını anlam boyutuna katkıları ve olayların gelişimindeki işlevleri açısından “eyleyenler” (Rifat, 2008: 40) olarak adlandırarak altı eyleyenli bir model oluşturur:



Şekil 9: Greimas'ın Eyleyenler Modeli

Bu şemada yer alan eyleyenlerin olay örgüsünün oluşmasındaki görevleri şöyle açıklanabilir:

1- Gönderen: Arayışın nesnesini belirleyerek eksikliği duyulan bu nesnenin bulunması için bir kişiyi göreve çağıran eyleyendir. Anlatıyı harekete geçirir.

2- Nesne: Anlatıda aranılan eyleyen ve arayışın konusu.

3- Özne: Gönderenin çağrısına uyarak onunla bir anlaşma yapan ve arayışın konusu olan nesneyi bulup getirmekle görevlendirilen eyleyen (kahraman).

4- Engelleyici (Karşı çıkan): Öznenin arayışını durdurmaya, engellemeye çalışan eyleyen.

5- Yardımcı (Yardım eden): Öznenin arayışını kolaylaştıran, ona görevini yerine getirmede katkıda bulunan eyleyen.

6- Alıcı (Gönderilen): Arayışın konusu olan nesneyi öznenin arayışı sonunda elde eden ve özneyi ödüllendiren eyleyen (Rifat, 2008: 40). Arayışın sonunda nesneye ulaşılmasından etkilenen özne olduğu için, aynı zamanda alıcı, öznenin kendisi de olabilir.

Bir anlatıda olayların meydana gelmesi için, şahıs kadrosunu oluşturan ve kendilerine has yönleriyle anlatıya dahil olan bireylerin iletişim kurmaları gerekir. Zaten bir anlatıda bir vakanın oluşması için “şahıs kadrosunu meydana getiren fertlerden en az ikisinin bir mânâ birliğinde veya bir metin halkasında vazife alması gerekir.” (Aktaş, 2000: 135). Bu açıdan bir anlatı içinde karşıt gücün işlevini gerçekleştirmesiyle diğer işlevler açığa çıkmaya başlar. Başlangıçta işlevsiz görünen tematik güç, karşıt gücün eylemlerinden etkilenerek bozulan düzeni yeniden sağlamak üzere edilgen durumdan etkin duruma geçer ve engelleyici ve yardımcı eyleyenlerle karşılaşarak hikâyesini yürütür. Böylece, anlatıda farklı görevler üstlenen bütün şahısların anlatı içinde bir niyet etrafında sistemli bir şekilde yer aldığı, dolayısıyla da olay örgüsünün buna bağlı olarak şekillendiği görülür.

1. 4. 3. 6 Mekân Tasarımı

Bir romanda niyet doğrultusunda gelişen olaylar belirli bir mekân içinde sergilendiğinden, mekân unsuru anlatıda önemli bir işleve sahiptir. Ancak niyetin iletilmesini sağlayan atmosferi oluşturan mekânın, okurun gözünün önünde canlandırılacak şekilde, gerçeklerle bağlantı kurularak tasarlanması beklenir. Çünkü, “her edebî eser, insana, yani bir ‘akıl’ a hitap edeceğinden, okuyucunun reel olanı algılama sınırı aşılmamalıdır.” (Açıkgöz, 2003: 42). Dolayısıyla ancak bu şekilde

mekân ve o mekâna yerleşen şahısların okurun iç dünyasında şekillenmesi sağlanabildiğini Plisnier şöyle açıklar:

“Romancı, söyleyecek bir şeyleri olduğuna inanan insandır. İddialı bir şekilde bu, bir ileti diye adlandırılır. Bir iletinin asıl niteliği, iletiyi alacak olana yönelik olmasıdır; iletisinin anlaşılması için romancının kendisi anlaşılır olmak zorundadır; anlaşılması için, kahramanlarını tanıdık bir dünya içine yerleştirmelidir; romanının okuyucusunun, kendisine sunulan kişileri, bildik bir dünya ile ilişkilendirerek tanıyabilmesi gerekir.” (Plisnier, 2003: 59).

Zaten bir anlatıda “mekân biçimlendirme aracıdır, ancak görevini gerçekliğin yapısı ve biçimlendirme koşulları ışığında yürütebilir.” (Tepebaşılı, 2012: 76). Dolayısıyla mekân tasarımı vasıtasıyla anlatıdaki yaşam alanı gerçeğe uygun bir şekilde biçimlendirilirken, aynı zamanda, anlatıda meydana gelecek olay ve durumlar için de gerekli atmosfer, zemin hazırlanmış olur.

Bir anlatıda mekânın atmosfer, dekor oluşturma işlevinin dışında farklı işlevleri de vardır. Bunlardan birisi de sunulan mekânın orada yaşayan şahısların özellikleri hakkında bilgi vermesidir. “Yaşanan mekân, öznenin kendisini, çevresini ve dünyayla ilişkilerini sergiler.” (Tepebaşılı, 2012: 76). “Mekânın, mekân tercihinin kişilikle, ruhsal durumla, mizaçla doğrudan bir bağlantısı vardır.” (Çetin, 2011: 134). Dolayısıyla bir romanda, şahıslar ve mekânlar birbirleriyle kaynaşmış durumda olduğundan, hem şahıslardan mekânın özelliğine hem de mekândan şahısların özelliğine gidilen bir insan-mekân diyalektiği söz konusudur.

Yine “mekân, vakanın bir ögesi olarak, aksiyonun oluşmasına veya şekil almasına da etki eder. Bazı mekânlar şahısları ‘engelleyen’ veya onlara ‘yardım eden’ bir görev alabilir.” (Narlı, 2002: 94). Ayrıca mekân, bir sahneden diğer sahneye geçişleri belirtme fonksiyonuna da sahiptir. Mekânların olaylar arasında bağ kurulmasına yardımcı olduğu da görülür. Bunların dışında mekânın bir fikri, bir bakış açısını ya da bir yaşayış tarzını ifâde edebilen sembolik bir işlevi de bulunur. Sembolik bir değer yüklenen mekân, temanın vurgulanmasına yardımcı olur. Bu şekilde zenginleştirilebilecek mekânın işlevleri anlatı unsurlarına bağlı olarak maddeler hâlinde şöyle sıralanabilir:

“- Şahıslar açısından: Karakterlerin fiziksel özelliklerinin yansıtılmasında, tutum, alışkanlık ve davranışlarının gösterilmesinde, psikoloji, dünya görüşünün aktarılmasında, anıların gösterilmesinde, şahısların birleştirilmesinde veya ayrıştırılmasında,

- Zaman açısından: Zaman ile ilintilendirilmesinde,

- Olay/olay örgüsü açısından: Olay ve olay örgüsünün geliştirilmesinde, arka plân oluşturulmasında, karşıtlık meydana getirilmesinde, sembolik olarak kullanılmasında,

-Anlatıcı açısından: anlatıcı yaklaşımlarının yansıtılmasında, anlatıcının tanımlanmasında,

- Mekân açısından: Metinlerarasılık kurulmasında,

- Okurun rolü yönüyle: Okurların imge dünyalarına seslenmesinde değişen işlevleri bulunur.” (Tepebaşı, 2012: 67).

Mekân, olayların gidişatına, aksiyonun akışına göre değişen bir anlatı unsurudur. Şahıs anlatıda belli bir zaman akışı içinde eylem içinde olduğundan mekân da onun hareketliliğine paralel şekilde değişir. Aslında bu durum Mikhail Bakhtin’in zaman ve mekân birlikteliğini ifâde etmek üzere ileri sürdüğü “kronotop” (Bakhtin, 2001: 315-316) kavramının, kronotop hâlinin bozulmasıyla kendisini gösterir. Bu durum değişimi, Şaban Sağlık’ın “öykünün evrensel cephesi” (Sağlık, 2000: 142) ile ilgili olarak ortaya koyduğu bir tablodan yola çıkılarak şöyle gösterilebilir:

Tablo 5: Kronotop Hâlinin Anlatıdaki İşlevi

Kronotop hâli	Kronotop hâlinin bozulması
Şahıs, zaman ve mekân birliği (Bir arada bulunma)	Şahıs, zaman ve mekân birliğinin bozulması (Ayrılma ve arayışa yönelme)

Anlatıdaki karakterin aradığı nesneye yönelmesi, onu bir arayışa sürükleyerek içinde bulunduğu zaman ve mekân birliğinden uzaklaştırır. Böylece özne, anlatının başlangıcındaki ilk mekândan ayrılarak bir yolculuğa çıkar. Bu konuda Şaban Sağlık şunları söyler:

“Öykü, ‘kronotop hâli’ni, (yani insanın istediği zamanda istediği yerde oluşunu ifâde eden en iyi zamanını) değil, kronotopun bozulması hâlini (en iyi zamanın bozulmasını) ifâde etmektedir. Bütün öykü kişileri, bozulan kronotopu düzeltme gayreti içindedirler. Daha açık bir şekilde ifâde edersek, bir kişi istediği zamanda istediği bir yerde bulunursa, burada ‘kişi-zaman ve mekân birlikteliği söz konusudur; yani kronotop vardır. Kronotopun bulunma hâli için ‘mutluluk’ kavramını kullanabiliriz. Eğer kişi, istediği zamanda istediği yerde bulunmazsa, işte bu durumda kronotop bozulur. Kronotopun bozulma hâli için de ‘mutsuzluk’ kavramını kullanabiliriz. Kronotopun bozulmasıyla ‘problem’ hâli başlar.” (Sağlık, 2000: 139).

Bu problemle birlikte bir çatışma, arayış ve dolayısıyla olay örgüsü meydana geldiğinden, olayların sergilendiği birbirinden farklı dar ve kapalı mekânlar da sırayla anlatıdaki yerini almaya başlar. Böylelikle mekân değişimiyle birlikte her mekânın öykünün gelişimine etkisi, dolayısıyla anlatıdaki işlevleri de ortaya konulmuş olur.

Bir eserde birbirinden farklı pek çok işlev yüklenen mekân unsuru, farklı tekniklerden faydalanılarak ortaya konulur. Anlatı içinde mekân sunumuna yönelik teknikler şöyle sınıflandırılabilir:

“Dolaylılığına göre: 1- Küçük ayrıntılarla yetinen dolaylı yöntem diğer ifâdeyle çağrışım. Bu yöntem daha çok şiir için tipiktir. Çünkü burada uzun uzun anlatım mümkün değildir. 2- Zamansız, zaman akışına riayet etmeyen dolaysız yöntem kısaca betimleme.

Kapsamına göre: 1- Sahneleme (Gösterme) 2- Anlatma (Rapor) 3-Yorum ve açıklamalar.

Tematik tekniklere göre: 1-Psikolojikleştirme 2-Mitleştirme 3-Üslûplaştırma 4-Yabancılaştırma.”(Tepebaşılı, 2012: 67- 68).

Mekân sunumunda hangi teknikten faydalanılırsa faydalanılsın önemli olan, okura mekân duygusunun verilebilmesidir. Bir anlatıda mekânın, romandaki hikâyenin gelişimine farklı etkileri açısından kullanılan tekniklerle kimi zaman ön plâna çıkarılıp kimi zaman geri plâna itildiği görülür. Mekânların ön plâna çıkarılmasını sağlayan en önemli teknik tasvirdir. “Özellikle estetik değere önem veren romancılar, mekân tasvirlerinde çok titizdirler ve mekânların ya da eşyaların güzelliklerini ortaya koyabilecek bir tasvir yaklaşımı içindedirler.” (Çetin, 2011:

137). Ancak yazarlar, bu mekân tasvirlerinde öznel ya da nesnel tavır sergileyebilirler.

Tasvir tekniği mekânların ayrı ayrı tanıtımına yardımcı olmasının yanında birden fazla mekânın karşılaştırılmasında da sıkça kullanılan bir tekniktir. Bir anlatıda yer alan farklı mekânların oluşturduğu değerleri sunmak amacıyla mekânlar birbirinden ayrılan yönleriyle ortaya konulup karşılaştırılırken onları ayırtırmak için tasvirî sunumdan yoğun bir şekilde faydalanılır.

Yine, mekân tasvirleri yoluyla anlatıda meydana gelecek olaylar hakkında bilgi verilerek, bu şekilde, okura oluşacak olay ya da durumlar sezdirilebilir. Çünkü Şerif Aktaş'ın da ifade ettiği üzere “Vakanın mâhiyeti, çok defa mekân tasvirlerine ayrılan satırlarda sezdirilir. Bu bakımdan mekân tasvirlerinin sinemada film başlamadan önce mûsîkiye benzer bir fonksiyonu vardır.” (Aktaş, 2000: 128). Dolayısıyla, bu tasvirler meydana gelecek olaylara karşı okurda belli bir bakış açısının oluşumuna etki eder.

Ayrıca mekân tasvirleri sunulurken ayrıntılarda gerçeğe bağlılık, yanılsama oluşturmak aracı olma işlevi de görebilir. Çoğu zaman bu yöntem okuru “gerçeğe benzeme” açısından gerçek durumların ötesine geçen olmayacak ya da inanılmayacak durumların içine çekmek amacıyla tuzak olarak kullanılabilir (Wellek ve Warren, 2001: 251). Bunlardan başka mekân tasvirlerinin durağan yapılarının anlatı zamanını yavaşlattığı, dolayısıyla anlatının ritmine (hızına) etki ettiği de unutulmamalıdır. Bu sebeple de anlatıda yer alan mekân tasvirleri ile ilgili bölümler, her zaman anlatıda yüklendikleri görevlere göre değerlendirilmelidir.

1. 4. 3. 7 Zaman Tasarımı

Roman, ele aldığı insanın/şahsın ya da şahısların hayatındaki bir sürecin ifâdesidir. Romanda belli bir süre içinde anlatının başındaki durumdan uzaklaşılarak kurgunun gerektirdiği yönde şahısların değişim ve gelişimi söz konusudur. Zaten, Normen Freidman'ın da belirttiği üzere, edebî “bir yapının amacı, okuyucuda birbiri ardından bazı duyguları uyandırabilmek için, roman başkişisinin yaşadığı değişme sürecini ifâde etmektir.” (Stevick, 2010: 140). Romanın sonundaki

durumun başlangıçtakinden farklı olması ve böylelikle roman başkışısının bir değişim yaşaması belli bir süre içinde bir dizi nedene bağlı olduğundan romanda zaman ayarlaması nedensellik ilkesi gözetilerek gerçekleştirilir.

Zaten “roman, bir zaman süreci içinde etkisini hiç durmaksızın sürdüren sebeplerin sonucu olarak iyiye veya kötüye giden bir karakteri sergiler.” (Wellek ve Warren, 1993: 190). Bu sebeple romandaki esas karakterin başlangıçtaki haliyle son hali arasındaki farkın kendini belli etmesi ve karakterdeki değişimin başarıyla sunulmasında zaman tasarımı önemli rol üstlenir. Zira, esas karakterdeki değişimin inandırıcılığının sağlanmasında, sürenin bu değişime uygun şekilde ayarlanması etkilidir.

Yine, bir romanın sonundaki durumun başlangıçtan bambaşka olması, olaylar arasındaki birtakım neden-sonuç ilişkisinin dışında, belli bir süreç içinde gerçekleştiğinden, zamanın akış yönüne, grafiğine okur şahit olmayı bekler. Bunun için de zaman içinde ortaya çıkan gelişmelerin ve değişimin okurun gözünün önünde sergilenmesi, yüzey yapıyı düzenleyen birtakım tekniklere bağlıdır. Bir romanda, zamanın akışının zaman tasarlama teknikleriyle itina ile düzenlenip okura hissettirilmesi, anlatının etkileyciliği açısından oldukça önemlidir:

“Bir romanda her şeyden önemli olan şey, süredir. Okuyucu zamanın aktığını hisetmeli. Eğer bu duyguya hiç sahip değilse, anlatılan her şey okuyucuya gereksiz, keyfî görünebilir. Sürüp giden yaşamın görünürdeki göstergeleri olan diyaloglardan, iç monologlardan, binlerce ayrıntıdan yoksunsa, o zaman, insanların iç sırlarını hesaba kattığını ileri süren bir romandan geriye ne kalır?” (Plisnier, 2003: 30).

Zamanın akışını vurgulayan en önemli tekniklerden birisi de sahnedir. Eserde kullanılan sahne tekniği ile bir sahneden diğer sahneye geçişler sırasında zamanın ilerlediği görülür. Yine bu sahneden sahneye geçişlerde ise, geçmiş, hâl ve gelecek birbiriyle iç içe yer alır.

Modern romanda yazarlar geçmiş, hâl ve geleceği iç içe sunma eğilimi gösterirler. Böylelikle “çağdaş yazarlar bu ‘zaman karışımı’na dayanarak, hayatın çeşitli yönlerini verme imkânı bulmuşlardır.” (Kaplan, 2000: 346). Çünkü “insan, sadece geçmişin, sadece hâlin, sadece geleceğin değil, her üçünün terkididir. İnsan

hatırlama kabiliyeti ile geçmişe, sezgi gücüyle geleceğe, mevcudiyetiyle hâle bağlıdır.” (Tekin, 1989: 25). Bu açıdan, bu zaman dilimleri birtakım teknikler vasıtasıyla anlatıda sunulmaktadır.

“Zaman karışımı” yönteminin kullanımında geriye ve ileriye kırılma sağlanırken çoğu zaman bilinç akışı tekniğinden yararlanıldığı görülür. Böylece, anlatıda yer alan farklı zaman dilimleri bu teknik sayesinde kolayca kaynaştırılır ve birleştirilir. “Zaman karışımı” yönteminin kullanımında geriye ve ileriye kırılma sağlanırken çoğu zaman bilinç akışı tekniğinden yararlanıldığı görülür. Böylece, anlatıda yer alan farklı zaman dilimleri bu teknik sayesinde kolayca kaynaştırılır ve birleştirilir.

Romanda zaman tasarımı yapılırken anlatıda karmaşık ya da birbirinden ayrılmış gibi görülen zaman parçalarının bilinç akışı gibi farklı tekniklerden faydalanılarak dengeli bir şekilde bütün içine dağıtılması ve bu şekilde birkaç saat içine bile senelerin sığdırılması güçlü bir yazar olmanın göstergesi kabul edilebilir:

“Romanı bir zaman sanatı olarak tanımlayanlar, çağdaş romancılığı dikkate almışlar gibi gelir bana. Bu tanım daha çok günümüz romanı için doğrudur. Önceki dönemlerde yazılan romanlar, kimi zaman birkaç neslin hikâyesine yer verirken, bugün birkaç saatten bile roman çıkaran güçlü yazarlar var. Hatta hiçbir büyük yazar yoktur ki, romanın çatısını kurarken, zamana alışılan akışı dışında özel bir yer vermiş olmasın...” (Miyasoğlu, 1998: 29).

Bir romanda önemli olan öykü zamanı değil, onu şekillendirecek anlatma, sunum zamanıdır. “Söylem zamanı, okurun tepkisiyle etkileşim içinde olan ve okura bir okuma zamanını kabul ettiren dilsel metinsel stratejinin bir sonucudur.” (Eco, 2012: 80) diyen Umberto Eco, farklı tekniklerle bezenerek ortaya çıkan sunum zamanının öykü zamanını aktarmadaki önemini şu sözlerle dile getirir:

“Öykü zamanı, anlatının içeriğinin bir parçasını oluşturur. Metin ‘bin yıl geçti’ diyorsa, öykü zamanı bin yıldır. Ancak dilsel anlatım düzeyinde, yani kurmaca söylem düzeyinde, sözceyi yazmak (ve okumak) için gereken süre çok kısadır. İşte bu yüzden, hızlı bir söylem zamanı, çok uzun bir öykü zamanını dile getirebilir.” (Eco, 2012: 75).

Kurmaca bir tür olan romanda, alışılmışın kırılması ve malzemenin değiştirilmesi söz konusu olduğundan zamansal düzenleme yapılırken kimi zaman,

birtakım anlatım tekniklerinin kullanılması yoluyla sunum zamanında gerçek hayattaki kronolojik düzene bağlı kalınmadığı görülür. Çünkü, “sunuş düzeni, öykünün doğal mantığının düzeniyle aynı olmak zorunda değildir.” (Chatman, 2009: 39). Bundan dolayı, bir romanda olaylar bazen anında bazen önceden bazen de sonradan aktarılabilir. “Anlatı zamanındayken geçmiş anlatmaya gerileme, daha sonra olacak olanları anlatı zamanında anlatmaya ise, önceleme denmektedir.” (Tutumlu, 2009: 94). Bu tekniklerle bir anlatıda “belirli zaman dilimi içinde olay ve olgular ya birbirinin uzantısı olarak ya da geriye ve ileriye sıçrayışlar yapılarak verilir. Ancak bu olay ve olgular dizisi birbirine bağlantılı anlamlı bir bütün oluşturur.” (Özdemir, 2002: 31). Bir romanın terkinde bu şekilde kronolojik sıranın bozulması, romanın sırasıyla olay aktarımı yerine, etkileyici bir “hikâye” sunmak amacıyla kurgulanması sebebiyledir. E. M. Forster’a göre, olay örgüsünün sunumunda önemli yer tutan ve okuyucuyu etkileme gücüne sahip olan “gizem duygusu da, şaşma duygusu da olayları anlatırken zaman sırası gözetmemekten doğar.” (Forster, 1985: 130).

Bir anlatıda geriye ya da ileriye sapmalar ve sonrasında tekrar şimdiki zamana dönüş şeklindeki zamansal değişiklikler, anlatının ritmini (hızını) de etkileme işlevine sahiptir. Ancak bu sapmaların dışında yazar, zaman açısından ritmi, duraklama, sahne, özetleme ve eksilti gibi farklı tekniklerden faydalanmak suretiyle de oluşturabilir. Dolayısıyla “Anlatılan zaman ile anlatım zamanı arasındaki ilişkinin niteliği anlatım seyrini (hızını) belirler.” (Tepebaşı, 2012: 123). Duraklama tekniği (olayın akışını kesen tasvir, tahlil vb. anlatım yolları) zamanı yavaşlatırken, özetleme ve eksilti (zaman atlaması) tekniğinin zamanı hızlandırdığı görülür. Bu durumda söz gelimi “bir anlatı duraklama (betimleme ve/ya da çözümleme) ile başlayıp, iki kahramanın konuşmasıyla (sahne) devam ederken, anlatıcının yaptığı bir özetleme ya da eksiltiyle hızlanabilir.” (Kıran ve Kıran Eziler, 2011: 231). Başka bir şekilde de yavaşlatma tekniğinin kullanımı ile olay ya da durum aktarımında geciktirmeler yapılarak okurun ilgisinin canlı tutulması sağlanır. Böyle durumda anlatıcı hikâyeyi aktarmaya devam etse de zamanın akışı ya durur ya da oldukça yavaş bir seyir izler. Zamanı bir ormana benzeten Umberto Eco’ya göre, “bu sözü uzatma ve oyalanma, okuru ancak çok büyük çabalarla çıkabileceği o zaman ormanına yeniden kapatmaya katkıda bulunur.” (Eco, 2012: 94). Dolayısıyla bu tekniğin kullanıldığı yerde, okurun bir süre anlatının yavaş ritmine ayak uydurması

beklenir. Sonrasında yazar, bu geciktirim tekniği bittiğinde okura bir sürpriz sunabilir.

Aslında, bütün bu teknikler yazarın öyküleme zamanını kurgulamasıyla ilgilidir. Öykü zamanı ne kadar uzun ya da kısa olsa da önemli olan, bu zamanın tekniklerle geliştirilip “ritmik oluşum”un (Demir, 2011: 63) sağlanması, dolayısıyla anlatının etkileyici bir şekilde sunulmasıdır. Günümüzün tanınmış yazarlarından Sevinç Çokum da romanlarında anlatı tekniklerini başarılı bir şekilde bir araya getirip sunan usta bir sanatçıdır.

2. BÖLÜM

SEVİNÇ ÇOKUM

2. 1 Sevinç Çokum'un Hayatı, Edebî Şahsiyeti ve Eserleri

Sanat eseri, sanatçının edebî şahsiyetinden, dolayısıyla da onun edebî şahsiyetini oluşturan hayatından bazı izler taşıdığından her sanatçının hayatının sanatına akseden bazı yönleri mevcuttur. “Bir edebiyat metnini/eserini kavramamıza ve değerlendirmemize yardımcı olan bilgilerin bir kısmı, yazarın hayatına ve edebî kişiliğine aittir.” (Tural, 2006: 10) diyen Sadık Tural, bir yazarın edebî kişiliğinin de birdenbire oluşmadığını, bu oluşuma yol açan yazarın aile çevresi, sağlığı, eğitim aldığı kişi ve kurumlar, sanatçının yazarlığa başlayışı gibi çeşitli etkenlerin olduğunu dile getirir (Tural, 2006: 10). Yine Mehmet Kaplan da bu konuda şunları söyler:

“Edebî eser, hiç şüphesiz onu vücuda getiren yazarın hayatı ile, tarihî ve sosyal çevresiyle yakından ilgilidir. Her insan gibi sanatçı da belli bir ailede doğmuş, irsiyetin karanlık dehlizlerinden geçmiş, bir mahallede büyümüş, belli okullarda okumuş, geçimini temin için çeşitli vazifelerde bulunmuş, sevmiş, sevilmiş, pek çok insan tanımış, yaşamış ve okumuştur. Eserini yaratırken bunlardan faydalandığı da bir gerçektir. Fakat sanatçının irsiyet, aile, çevre, gelenek, hayat ve kitaptan aldıkları, çok defa kendisinin de farkında olmadığı ‘malzeme’den ibarettir. Çeşitli kaynaklardan gelen malzemeyi, sanatçı yaratış süreci içinde, o anın da şuur ve şuuraltı kuvvetlerinin tesiri altında kalarak birleştirir.” (Kaplan, 2000: 9-10).

Dolayısıyla bu ifâdeler, bir yazarın eserleri hakkında isabetli değerlendirmeler yapılabilmesi için, onun eserlerinin incelenmesinden önce hayatının ve edebî şahsiyetinin araştırılmasının önemine işaret eder. Zaten sanatçı ve sanat eseri arasında sıkı bir ilgi söz konusudur. Edebî şahsiyetten esere gidilebileceği gibi, eserden de edebî şahsiyetin bazı yönlerinin keşfedilebilmesi mümkündür. Bu noktada romanlarıyla bu çalışmanın konusu olan son dönem Türk

edebiyatında, roman ve hikâye yazarlarından Sevinç Çokum'un hayatının sanatına etki ettiği yönler olduğunu vurguladığı şu cümlelerine değinebiliriz:

“Benim romanlarımı iki kısımda düşünmek lâzım. Birinci kısımda Zor'dan sonra yazdıklarım: Bizim Diyar, Hilâl Görününce, Ağustos Başağı. Bunlar yakın tarihi ele aldığım kitaplar. Ancak bunlar sadece yazılı kaynaklardan yararlanılarak yazılmış romanlar değil. Yaşadığımız dünyada bunların karşılığı var.

Ağustos Başağı romanımda bir gazi var. Şimdi hayatta olmayan bu gazi ile 1985 yılında Söğüt'te tanışmıştım. Adı Ali Balaban'dı. Bu insan, Birinci Dünya Savaşı'nı, Kurtuluş Savaşı'nı yaşamıştı. Bana hayatını anlattı. Söğüt'te birkaç gün kaldık. Gazinin evini, çevresini tanıdım. O havayı teneffüs ettim. Öyle sanıyorum ki bu romanı yazılı kaynaklardan hareketle yazmaya başlasaydım başarılı olamazdım.

Hilâl Görününce romanımda ise dış Türkler'i anlattım. Bu romanı da eşimin ailesinden yola çıkarak yazdım. Eşimin ailesi Kırım'lıdır. Kayınpederim ve kayınvalidemden bolca malzeme aldım. Onların Bursa'da oturan akrabalarından malzeme temin ettim. Akrabaların konuşmalarını, geleneklerini, tekerlemelerini ayrıntılarına kadar inceledim. Sonra Kırımlıların Türkiye'deki lideri Müstecip Ülküsal'dan yararlandım. Onun 'Emel' dergileri vardı. O dergilerde Kırım'ın gelenekleri ayrıntılı biçimde yer alıyordu. Romanımı yazarken çok faydalandım.

Rumeli'yi yazışımın sebeplerine gelince, benim ailemden, Balkan Savaşları'nda göçüp Türkiye'ye gelenler vardı. Onların hatıralarıyla büyüdüm ben. Bu malzemeyi iyi kullandım. Balkanlar'da kaybedilmiş mülklerin tapuları vardı bende. Bu tapuları okuduğumda romanımın da ilk kıvılcımları zihnimde canlanmıştı.” (www.yayim.meb.gov.tr/ dergiler, 08.09. 2011).

Sevinç Çokum'un bu cümlelerinden onun roman sanatının vazgeçilmez unsuru olan gösterme anlatım tekniğini kullanmaktaki ustalığının temel sebebi de anlaşılır. Yine bunun yanında, yazarın edebiyata geçmiş bir müzik terimi olan leitmotiv tekniğine sık sık başvurması çocukluğunda aldığı müzik eğitimiyle, şiirsel üslûp kullanması ortaöğretim sıralarından itibaren şiirle uğraşmasıyla, geriye kırılmalara bol bol yer vermesi de hatıralara, izlenimlere değer vermesi, “tedailerle yazıyor” (Bulut, 1988) olmasıyla açıklanabilir. Zaten “o, eseriyle doğup büyüdüğü yerleri ve şahsî hayat tecrübelerini kaynaştıran bir yazardır.” (Bulut, 1988: 2). Bu sebeple Sevinç Çokum'un roman tekniği hakkında değerlendirmelerde bulunmadan önce, yazarın hayatı ve edebî şahsiyetinden söz edilmesi faydalı olacaktır.

2. 1. 1 Sevinç Çokum'un Hayatı

Yazar Sevinç Çokum, 1943 yılında İstanbul'un Beşiktaş semtinde dünyaya gelir. (Işık, 2007: 956). Üç çocuklu bir ailenin en küçük kızı olan Sevinç Çokum, komşuluk ilişkilerinin yoğun yaşandığı bir mahalle hayatı içinde yetişir. Yazar bunu kendisiyle yapılan bir söyleşide şöyle dile getirir:

“Beş kişilik bir aileydik biz. Üç kız kardeş... En küçükleri bendim. Orta halli bir aileydik. Babam imalat ve ticaretle uğraşıyordu. Mahalle hayatının içinde lükse düşkün olmayan sade bir hayat yaşamayı seven bir aileydik. Böyle bir yaşantı içinde değerleri koruyan, muhafazakâr ama asla tutucu olmayan bir ailede büyüdüm. Ailemde tutucu fikir, ideolojik görüş yoktu. Genç kızlık dönemim bu tür çatışmaların olmadığı 1950-1960'lı yıllarda geçti. O dönemlerde komşuluk akrabalık kadar önemliydi. Apartman hayatına daha yeni yeni geçiliyordu.

Çırağan caddesinde, Paşa mahallesinde ahşap bir konakta dünyaya geldim. Biz kiracıydık, konak Ermeni bir ailenindi. Bunları ‘Kayıp İstanbul’da anlattım. Babamın işleri düzelince o semte yakın Tuzbaba Mahallesinde küçük ahşap bir ev satın aldık. On beş yaşına kadar orada yetiştim. Daha sonra babam bir daire alınca o evi kiraya verdik. Yıldız’a (şimdiki Yeni Mahalle) taşındık. 27 Mayıs 1960’da askeri darbe oldu. Askerîyenin olduğu mntıkada Demokrat Partinin kurulmasıyla toplumda bir değişim yaşandı. O zamana kadar komşuluk ilişkileri çok güzeldi. Herkes beraber, el ele, birbiriyle ilgiliydi. Birinin başına bir iş ya da hastalık geldi mi, hemen koşulur, fakirlere yardım edilirdi. O zamanda nüfus da fazla değildi; herkes birbirini tanıyıp birbirine sahip çıkıyordu.” (Özkan, 2004: 5).

Böyle bir ortamda büyüyen yazar, ilkokulu Büyük Esma Sultan İlkokulu’nda tamamlar. Yine yazar bu dönemde müzikle de yakından alâkadâr olur. Büyük ablası Sadiye Hanım, kardeşinin sanata olan ilgisini fark ederek onun tiyatro sanatçısı ya da müzisyen olmasını ister:

“Büyük ablam (Sadiye) benimle çok ilgilenirdi. İlkokulu bitirdikten sonra, bende sanata karşı bir yatkınlık olduğunu ilk sezen odur... Bir tiyatro sanatçısı ya da müzisyen olmamı isterdi.” (Çınarlı, 1979: 249).

Bunun için de yazarın ablası Sadiye Hanım, Sevinç Çokum’un yedi yıl boyunca özel hocalardan keman dersleri almasını sağlar (Akın, 2009: 2). Bu yıllarda Bach, Vivaldi, Beethoven gibi ustaları dinleyen yazar, bundan sonra Türklerden ve değişik ülkelerin temsilcilerinden oluşan A. Kavafyan yönetimindeki İstanbul Amatör Senfoni Orkestrası’nda keman çalıp konserlere katılır (Işık, 2007: 956). Bu yıllar onun için hayatının “pembe yılları”dır:

“Hayatımızın pembe yılları diyorum ben o yıllara. Eskidiği için değil; gerçekten değerli olduğu için. 1950’li yıllarda televizyon yoktu; o zamanlarda radyo çok önemliydi. Hayatımız hemen hemen radyonun başında geçirdi. Perşembe günleri tiyatro saatini, fasıl heyetlerini hiç kaçırmazdık. O sesler hep evimizin içindeydi. Sonra klasik batı müziğine merak saldım. Keman dersi aldım. Orkestramız vardı. Amatör İstanbul Senfoni Orkestrası, Saray sineması ile Robert Kolej’de konserler verirdik.” (Özkan, 2004: 5).

Sanatçı kişiliğini başlangıçta müzik alanında gösteren Sevinç Çokum, Beşiktaş Kız Lisesi’nde eğitim gördüğü yıllarda da bolca edebiyatla ilgilenmeye ve bu yönünü geliştirmeye başlar. Aslında o, daha ortaokul öğrencisiyken yazdığı kompozisyonlarla dikkat çeken bir öğrenci olmuştur (Özkan, 2004: 15). Sevinç Çokum’un edebiyat sevgisi, ortaokul sıralarında Türkçe öğretmeni Necmi Seren’in, lisede ise, Suzan Karamanlıoğlu’nun yönlendirmeleriyle yol almıştır. Türkçe öğretmeni Necmi Seren, öğretmenliğin dışında Macarca’dan çeviriler yapmış, “Pal Sokağı Çocukları” romanını Türkçeye kazandırmıştır. Öğretmenlerinin yol göstericiğiyle kendine güveni artan Sevinç Çokum da o tarihlerde günlük tutup şiirler yazmıştır (www.sevincçokum.info, 28. 01. 2012). Bu şekilde büyük bir hevesle edebî yazılar kaleme almaya başlayan yazar, lise döneminde Kudret Gazetesi’nin açtığı bir yarışmaya katılarak ikinci olmuştur. Sevinç Çokum o günleri şöyle anlatır:

“Ben yazı hayatıma lisede, öğrencilik yıllarımda şiirle başladım. Biz lisedeyken 27 Mayıs darbesi oldu. O zamanın siyasetçileri yargılandı. İçlerinden –başbakan da dahil- üç kişi idam edildi. O zamanlar arka plânında Osman Bölükbaşı’nın olduğu Kudret adında bir gazete çıkıyordu. Bu gazete, muhtevası o zamanın siyasî gündemini ihtiva eden bir yarışma açtı. Bu yarışmaya herkes katılabiliyordu. Ben de katıldım. Hatta, ailem büyüklerin katıldığı böyle bir yarışmaya katılmamı pek istemedi. Ben şansımı denemekte ısrar ettim. Yarışma sonuçlandı ve ben ikinciliği aldım. Ödül töreni için Ankara’ya gittiğimizde şaşırdılar. Bu yarışmadan elde ettiğim sonuç kendime olan güvenimi artırdı, yazma isteğimi kamçıladi diyebilirim.” (www.yayim.meb.gov.tr/ dergiler, 08.09. 2011).

Böylelikle ilk edebiyat ödülünü lise yıllarında kazanan Sevinç Çokum’un elde ettiği bu başarının arkasında, öğretmenlerinin desteğinin dışında, ailesinin sağladığı kültür ortamının ve okuduğu eserlerin kendisinde oluşturduğu edebî zevkin büyük payı vardır.

“Yazarlığı hazırlayan evvela aile, sonra çevredir.” (www.fetihkoleji.k12.tr, 15.01.2012) diyen Sevinç Çokum, daha çocukluk yıllarından itibaren roman okunan bir ortamda büyümüştür. Yazar, ablası Sadiye Hanım tarafından evde yüksek sesle okunan Refik Halit, Reşat Nuri, Mahmut Yesari, Muazzez Tahsin Berkant, Kemalettin Tuğcu gibi yazarların romanlarını, aile fertleri ile birlikte her zaman zevkle ve dikkatle dinleyen bir çocuk olmuştur. Sonrasında Cronin, Steinbeck gibi yabancı yazarlar da Sevinç Çokum’un beğenerek okuduğu yazarlar arasına katılmış, ancak onu bütün benliği ile saran eser 27 Mayıs İhtilâlinin acılı günlerinde okuduğu Charles Dickens’in “İki Şehrin Hikâyesi” ile Dostoyevski’nin “Suç ve Ceza” adlı eserleri olmuştur (Ayvazoğlu, 1996: 154-155). Yine, bunların dışında babasının tesiri ile Peyami Safa, Necip Fazıl, Orhan Seyfî Orhon da yazarın tanıdığı ve beğendiği sanatçılar arasında yer almıştır (Akin, 2009: 3).

Okuduğu yazarlar sayesinde edebî zevki gittikçe olgunlaşan ve kendi yeteneklerinin de farkına varan yazar, üniversitede edebiyat okumayı tercih ederek İstanbul Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’ne yazılır. Bu yıllarda küçük hikâyeler kaleme almaya başlayan yazar, Behçet Necatigil ve Mehmet Kaplan’ın da yönlendirmeleriyle bu türde yoğunlaşır. Ancak çok sevdiği şiire olan ilgisini de şiiri nesirde kullanmak suretiyle devam ettirir:

“Benim edebiyatla ilgim ortaöğrenimin sırasında şiirle başladı. Behçet Necatigil, Beşiktaş’ta bizim bir alt sokağımızda (şimdi kendi adını taşıyan sokak) oturuyordu. Üniversitedeyken bir arkadaşımın yol göstermesiyle şiirlerimi Necatigil’e gönderdim. Bir iki tanesini beğenmiş, diğerlerini beğenmemiş. Bunun üzerine şiirden soğur gibi olup hikâye yazmaya yöneldim; zaten bu türde de bir zemin vardı. 1972’de ilk kitabım Eğik Ağaçlar çıktı. Kitabı Necatigil’e gönderdim. Mektubu geldi; ‘Ben haklıymışım, siz şiirden ziyade hikâyede başarılıymışsınız...’ diye. Mehmet Kaplan hoca da kitabımı gördükten sonra ‘Şiiri, şiir duygusunu bırakma!’ diye öğütte bulundu. Ben şiirden hiçbir zaman kopmadım ve o yanıma nesirde kullanarak devam ettim. Tabii ara sıra şiir de yazdım, bugün de yazıyorum. Bu şiirlere romanlarımda yer veriyorum. Sanki kahramanım yazmış gibi...” (Tokay, 2007; www.kitapzamanı.zaman.com.tr, 15.10.2012).

Sevinç Çokum’un ilk hikâyesi “Bir Eski Sokak Sesi”, Şubat 1972’de Mehmet Çınarlı’nın çıkardığı Hisar dergisinde yayımlanır. Aynı yıl hikâyelerini “Eğik Ağaçlar” kitabında toplar. Bu tarihten sonra Hisar dergisine her ay bir hikâye vererek yazmaya devam eder. Bu şekilde Hisarcı yazarlar arasına katılan Sevinç

Çokum'un ilk hikâyesinin Hisar dergisinde yayımlanma öyküsünü de Mehmet Çınarlı "Sanatçı Dostlarım" adlı eserinde anıları arasında şöyle anlatır:

"1971 yılı sonlarında, Gültekin bana bir hikâye ve o hikâyeye ekli olarak Tarık Buğra'nın bir mektubunu yolladı. Buğra mektubunda şöyle diyordu: 'Hikâye radyoda çalışan bir hanımın. Bana sorarsan pekâlâ işte... Yenilerde daha iyisi çok zor bulunuyor derim. Daha başkalarını da okuduğum ve hepsinde aynı üslûb seviyesini gördüğüm için güvendim. Basarsan, o da umulan gelişmeyi gösterirse, HİSAR bir hikâyeci kazanmış ve kazandırmış olur sanırım.'

Hikâyeyi merakla okudum. Hoşuma gitti. Özellikle dilini beğenmiştim. Tatlı ve şiirli bir anlatımı vardı. Şöyle başlıyordu:

'Bir zamanlar, bu sokağın bütün evleri ahşaptı. Şimdi, onların boşluklarına oturtulmuş apartmanların soğuk yüzlerinde, kayıp tahtaların ruhlarını arıyorum. Kapıların önüne kilim serip oturmuş, iç çeken, gülen, kahve içen, yıldızlara doğru sigarasının dumanlarını savuran bir sürü insan geçiyor gözümün önünden...'

Bu satırları okurken içim 'cız' etmiş, kendi çocukluğumu, kendi sokağımı hatırlamıştım. Bu ruh hali içinde buğday renginde saçları olan hasta kadının hikâyesi beni çok duygulandırdı.

Sevinç Çokum imzasını taşıyan hikâye 1972 yılının Şubat ayında Hisar dergisinde yayımlandı. Onu, aynı yazarın, aynı kanalla (Buğra-Samanoğlu) gelen ve Eğik Ağaçlar I ve Eğik Ağaçlar II başlığını taşıyan iki hikâyesi takip etti." (Çınarlı, 1979: 241-242).

Sevinç Çokum'un arka arkaya yayımladığı, İstanbul'un eski sokaklarındaki insanların iç dünyalarını ele aldığı bu hikâyeleri, daha ilk ortaya çıktığında değişik kesimlerce kabul görüp pek çok yazarın beğenisini kazanmıştır. Bu yazarlardan bazıları Nursel Duruel, Tarık Buğra, Bahattin Karakoç, Behçet Necatigil, Ümit Kaftancı, Samim Kocaöz, Nurettin Özdemir ve Ahmet Kabaklı'dır (Özkan, 2004: 2).

Bu şekilde ilk kitabı "Eğik Ağaçlar"daki hikâyelerin ilgiyle karşılanmasından büyük mutluluk duyan Sevinç Çokum, bu hevesle ikinci hikâye kitabı olan "Bölüşmek"i de Ahmet Kabaklı'nın yönettiği Türk Edebiyatı Yayınları arasında okuyucuya sunar. Yazarın bir kısım hikâyelerinin ve ikinci kitabının Türk Edebiyatı dergisinde yayımlanmasında Mehmet Çınarlı'nın ve üniversitedeki hocası Mehmet Kaplan'ın büyük payı olmuştur. Zira Mehmet Kaplan ve Mehmet Çınarlı, yeni değerlere destek olan Ahmet Kabaklı'ya Sevinç Çokum'un hikâyelerinden takdirle bahsederek ondan bu genç yazarı desteklemelerini bizzat rica etmişlerdir. Mehmet Çınarlı, bunu anıları arasında şöyle dile getirir:

“Fakülte’de hocası olan Mehmet Kaplan kendisini ne kadar çok beğeniyor, hikâyelerinden nasıl bir sevgi ve takdirle söz ediyordu. Âşıklar Bayramı’na katılmak üzere, Konya’ya birlikte yaptığımız bir yolculukta, Ahmet kabaklı’ya Sevinç Çokum’u övüyor, onun, zamanımızın Sait Faik’i olacağından söz ediyordu. Kaplan’ın bu görüşüne ben de katıldım. Esasen Kabaklı da genç yazarı beğenenler arasında idi. Konya seyahatinden sonra, Sevinç Çokum için birkaç güzel yazı yazdı. ‘Türk Edebiyatı’ dergisinde hikâyelerini yayımladı ve Çokum’un ikinci kitabı ‘Bölüşmek’, adı geçen derginin yayını olarak çıktı (1974).

Kitabın arkasında şöyle deniyordu: “Okuyucunun Eğik Ağaç’lardan tanıdığı Sevinç Çokum, hikâyenin penceresini kalabalığa açıp yüreklere uğradı... Toplum çatışmalarının, yaşama savaşının kişiye bindirdiği bunalımları, acıdan sevince giden çeşitlilikleri ortaya koydu... Ve dayanışmayı savundu...” (Çınarlı, 1979: 253).

Hikâyelerinde insanları toplumdan soyutlamadan toplumla iç içe, bütün gerçekliğiyle vermesini beceren Sevinç Çokum’un bu yönü, onun üniversitede Sosyoloji bölümünde öğrenim görmesiyle yakından ilgilidir. Zira yazar, İstanbul Üniversite’sinin Edebiyat Fakültesi Türkoloji bölümünü bitirmesinin yanı sıra Sosyoloji Bölümü (Umumi Sosyoloji Bölümü) nden de ek sertifika almıştır (Kırılmış, 2011: 1). Bu şekilde Sosyoloji alanında bilgi sahibi olması yazara birey-toplum ilişkisini kolayca anlaması ve toplumsal sorunlara duyarlı olmasında faydalı olmuştur. Yazarın kendisi bu durumu şu sözleriyle izah eder:

“Ben üniversite dönemlerinde Sosyoloji eğitimi de aldım. Romanlarımda kişilerin psikolojik derinliklerine indim. Postmodern metodları da kullandım. Roman sadece kişilerin psikolojik durumlarını anlatmakla yetinmemeli toplumun içerisine girebilmeli. Birey ve toplum birbirinden ayrılamaz. Ben aldığım Sosyoloji bilgileri ile toplumu da yerleştirdim romanlarıma.” (Akın, 2009: 422).

İstanbul’da fakültede okuduğu yıllarda babasını kaybeden Sevinç Çokum, sıkıntılı günler yaşayarak okumaya biraz ara verir. Bu sıralarda politikayla da ilgilenmeye başlar. Bir siyasi partinin gençlik kolu başkanı olur. Yazar, Mehmet Çınarlı’ya yazdığı bir mektupta hayatını anlatırken o günlerden de şöyle söz eder:

“Canımın iyice sıkıldığı bir gün politikayla ilgilenmeye başladım. Bir partinin önce Sarıyer, sonra da Beşiktaş ilçesi gençlik kolu başkanı oldum. Kurslar açtım, yerleri süpürdüm, kavgalar çıkarttım.” (Çınarlı, 1979: 249).

Böylelikle kendini hızlı bir şekilde siyasetin içinde bulan Sevinç Çokum, bir süre sonra partinin ilçe teşkilatından il gençlik teşkilâtına geçer. Yazar, hayatının bu döneminde kendisi gibi siyasetle ilgilenen eşi Rıfat Bey ile tanışır:

“İlçeden ayrılarak il gençlik teşkilâtına geçtim. Eşimi o sıralarda tanıdım. O da siyasetin içindeydi... Her gün Rıfat’la buluşurduk. Onun gözlerinden yüreğini okumuştum, huzur duyuyordum yanında... Bu arada geçirdiğimiz bir kaza, bizi iyice birbirimize bağlamıştı. Bu bir deniz kazasıdır ve hatırlamak istemem. Üstümüze gelen bir vapur ve sandalda biz. Atlıyorum suya ve bayılıyorum. Rıfat suyun içinde beni arıyor, bulup çıkarıyor su üstüne. Sonra vapur, sandalı parçalıyor ve biz vapurun altına girmek için mücadele ediyoruz...” (Çınarlı, 1979: 249-250).

Sevinç Çokum, yaşadığı bu feci kazanın ardından “gerçek bir dost” olarak nitelediği Rıfat Bey ile evlenir. Firuzağa’da bir ev tutan genç çift, maddi sıkıntılarla dolu bir hayat yaşamaya başlar. Buna rağmen mutlu olan yazar ve eşi daha sonra Beyoğlu Cezayir Sokağı’na taşınırlar. Böylelikle yazar, burada oturan insanların yaşam öykülerine tanık olur (Akın, 2009: 4). Bu yıllarda bir yandan üniversitede okuyup bir yandan da ticaretle uğraşan Rıfat Bey, tahsilini bitirmeden evlenen Sevinç Çokum’a büyük bir destek sağlayarak onun üniversite eğitimini tamamlamasına yardımcı olur. Yazar o günleri şöyle anlatır:

“Eşim ve ben evlendiğimizde üniversiteyi henüz bitirmemiştik. O, İktisadî ve Ticarî İlimler’de okuyordu. Bir yandan da borç harç açmış olduğu atölyede imalât işleriyle uğraşıyordu. Çok sıkıntılı yıllarımız oldu. Mezun olamamanın sıkıntısı bunların içinde ağırlığını en fazla hissettiğimiz şeydi. Ama sonunda geç de olsa bitirdik. Âdeta hayata yeniden dönmüş gibi olduk. Fakülte bitirmek o kadar zor olmamalıydı. Evlenmeden önce siyasetle uğraşıyorduk. Tabii bu bizi derslerden alıkoymuştu. O yıllar kargaşalı, bunalımlı yıllardı. İster istemez etkileniyorsunuz. Bir taraftan geçim sıkıntıları... Biz aileleri sayesinde her türlü imkâna sahip çocuklardan değildik. Neticede o günler geride kaldı. Ve her insan gibi yeni sıkıntılarla, yeni ümitlerle yolumuza devam ettik.” (Bulut, 1988)

1970 yılında İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünden mezun olan Sevinç Çokum, bundan sonra 1970-1973 yılları arasında Özel Anadolu Lisesi’nde edebiyat öğretmeni olarak çalışır. Daha sonra yazar, ticaretle uğraşan eşinin işleri düzelince edebî çalışmalara daha fazla zaman ayırabilmek amacıyla Özel Anadolu Lisesi’nden ayrılır. Bu durumu da yazar, bir söyleşisinde şöyle açıklar:

“Ben öğretmenlik yıllarımda da yazıyordum. Hatta ilk romanım o yıllarda çıktı. Ancak, öğretmenlik, daha genel anlamda memuriyet mesai disiplinini gerektiriyor. Öğretmenliğin diğer memurlardan farklı bir yönü de var. Anlatılacak derse hazırlık gerekiyor, sabah erkenden işe gidebilmek için akşam zamanında yatmak gerekiyor. Bunlar yazma faaliyetini kısıtlayacak şeylerdir. Tabii, bu olumsuzlukların yanında olumlu yanları da var çalışıyor olmanın. Bir yazar için lüzumlu olan dış dünya ile irtibata geçiyorsunuz, çok insan tanıma şansınız oluyor.” (www.yayim.meb.gov.tr/ dergiler, 08. 09. 2011).

1975 yılında öğretmenlikten ayrılan Sevinç Çokum, bu tarihten sonra Türk Edebiyatı dergisinin yazı işleri müdürlüğünü yapar. Yine Kültür Bakanlığı bünyesinde düzenlenen Halk ve Çocuk Yayınları komisyonundaki çalışmalara katılır (Özkan, 2004: 1). 1981- 1985 yıllarında ise, eşi Rıfat Çokum ile birlikte Cönk Yayınlarını kurar ve yönetir (Işık, 2007: 956-957). Yazarın eşi Rıfat Bey’in desteğiyle kurulan bu yayınevi, sanatçının kitaplarının okuyucu ile buluşmasını sağlayarak Sevinç Çokum’u bugünlere getirir. Sevinç Çokum, bu konuda eşine müteşekkir olduğunu, kendisi üzerine tez çalışması yapan Ali Bulut’a yazdığı bir mektup vesilesiyle şöyle dile getirir:

“Eşim bana yazarlığım konusunda her zaman destek oldu. En son maddî bakımdan kârlı bir iş olmadığı hâlde, kitaplarımı bastırabilmem için bir yayınevi kurarak bu desteğini kuvvetlendirmiş oldu. Bu bakımdan kendisine her zaman müteşekkirim. Eğer ortaya kalıcı bir şeyler koyabildimse, Türk edebiyatı da ona bir şeyler borçlu olacaktır.” (Bulut, 1988).

Edebî eserleriyle adını duyuran ve başarılı çalışmalara imza atan Sevinç Çokum, bir dönem Türkiye Gazetesi’nde iki tefrika roman, deneme, inceleme ve gezi yazıları da kaleme alır. Yine Tercüman Gazetesi’nde de köşe yazarlığı yapan yazar, Burç Radyo’da da “Tanzimat’tan Günümüze Türk Hikâyesi” adlı bir program yapar.

İlk romanını Anadolu Lisesi’nde görev yaparken yayımlayan ve Zor adlı bu eseriyle 1977 yılında Dünder Taşer Roman Armağanı kazanan Sevinç Çokum, sonrasında bu türe yönelerek arka arkaya sosyal ve tarihî romanlar yazar. Sanatçı, geniş çevrede yankı uyandıran ve beğeniyle karşılanan bu romanları sayesinde 2010 yılında “Edebiyat Mevsimi” roman ödülüne lâyık görülür.

Roman yazarlığının yanı sıra hikâyeciliğini devam ettiren ve yine bu alanda da ödüller kazanan yazarın hikâyelerinden bazıları ise, değişik dillere çevrilerek bu dillerde yayımlanır. Sevinç Çokum'un "Çarmıha Gerilen İsa" ve "Bir Geminin Getirdikleri" adlı hikâyeleri Almanca'ya; "Denizin Dalgaları Saçların" hikâyesi Azerbaycan Türkçesine; "Güneşin Son Saatleri" hikâyesi Özbekçeye; "Rozalya Ana" hikâyesi Tatarcaya çevrilmiştir (Işık, 2007: 957).

Türkiye Yazarlar Birliği üyesi olan Sevinç Çokum, aynı zamanda İlesam, Mesam ve Edebiyatçılar Derneği'nin de sanatçıları arasında yer alır.

2. 1. 2 Sevinç Çokum'un Edebî Şahsiyeti

Edebî şahsiyetler, ortaya koydukları orijinal eserleri ve kendilerine özgü anlatım tarzları ile edebiyat dünyasında yerlerini alırlar. Edebî şahsiyetin nasıl oluştuğuna dair, Sadık Tural şunları söyler:

"Bir yazarın, edebî şahsiyet olarak edebiyat tarihindeki yerini almasının üç önemli göstergesi vardır:

1. Bir yazarın, insana, tabiata yaklaşıptaki 'kendine has'lığı, eserlerinde gösterilecek bir başarı elde etmiş olması...
2. Bir edibin, edebiyat dünyasında gerçekleştirmeyi düşündüğü ve ısrarlı olduğu temel görüşler orijinal fikirler sahipliği...
3. Bir şair, romancı, hikâyeci, tiyatro veya senaryo yazarının meydana getirdiği eserlerle kendinden öncekilerden ve çağdaşlarından ayıran yönlerinin bir bütünlük oluşturacak şekilde gelişme göstermesi...

Bu üç özellikten biri veya ikisi yahut üçü bir arada olursa, bir edebî şahsiyetle karşı karşıya olduğumuzu söyleyebiliriz." (Tural, 2006: 10).

Bu açıdan bakıldığında Sevinç Çokum da kendisine has bir teknikle kaleme aldığı roman ve hikâyeleriyle edebî şahsiyetini ispat etmiş ve edebiyat tarihinde kendisine haklı bir yer edinmiş bir sanatçı olarak karşımıza çıkar.

Eserleriyle geniş bir okuyucu kitlesinin ilgi ve beğenisini üzerinde toplayan Sevinç Çokum'un Türk edebiyatındaki yerini ve değerini, yazarın roman ödülüne lâayık görüldüğü bir ödül töreni sırasında, Türkiye Yazarlar Birliği İstanbul Şube Başkanı Ali Ural, şöyle vurgular:

“Sevinç Çokum, 1972’de yayınladığı Bir Eski sokak Sesi hikâyesiyle edebiyat dünyamıza adım atmış; hikâye, deneme, roman türlerini yetkin eserleriyle taçlandırmıştır. Romanlarında sosyal ve tarihî konuları işleyen Sevinç Çokum, İstanbul’un gelenekçi semtlerinin sosyal yapısından kesitler vererek yalnızlığı ve dayanışmayı anlatır. Ruh tahlilleriyle kahramanlarının duygularını akıcı ve dokunaklı bir dille ortaya koyan Çokum, İstanbul’un yoksul ve orta halli ailelerinin dünyasını şiirsel dil ve özgün bir üslûpla anlatır. Büyük şehirlerin ezilen insanına sevgiyle yaklaşan Çokum, insan maceralarını zengin bir tabiat dekorunda, muhtevayı aksettiren bir üslûpla verirken, mahalli değerlerden sıçrayarak, evrensel olanı yakalar.” (www.milligazete.com.tr, 25. 12. 2011).

Sevinç Çokum’un “istikrarlı ve uzun bir zaman içine yayılan yazarlık hayatı” olduğunu ifâde eden İsa Kocakaplan da yazarın Türk edebiyatında değerli bir simâ hâline gelişini şöyle açıklar:

“Son yıllarda çok gördüğümüz, reklâma dayalı bir roman ve hikâye yazarı değildir Sevinç Çokum, 15 günde 20 baskı yapıp(!) sonra adı anılmayan eserler vermez. O, 30 yılı aşkın süredir devamlı yazar, yayınlar ve bu eserler istikrarlı olarak okunur. Çabuk ve kolay kazanılan şöhret, saman alevine benzer. Sevinç Çokum romancılığının zirvesine kaleminin gücü ile tırmanmıştır. Bu istikrarlı ve uzun bir zaman içine yayılan yazarlık hayatı, istikrarlı ve gerçek okuyucuyu da gerektirir. Sevinç Çokum bu okuyucuyu da bulmuş görünüyor.” (Kocakaplan, 2003: 16).

Geniş bir okuyucu kitlesinin ilgisine mazhar olan Sevinç Çokum, okuyucu tarafından anlaşılmış bir yazar olmasının temel sebebinin “yazma kuralları” olduğunu ifâde ederek bunu sözlerinin devamında şöyle izah eder:

“Sevinç Çokum’un yazma kurallarının ilk başında, kendini tekrardan kaçma, daima farklı bir konuya girerek denenmiş değil, denenmemiş yerlerde dolaşmak geliyor... Yazdıklarımın esintisine kapılıp gitseydim yeni bir kitabı yazacak heyecanı, isteği kendimde bulamazdım.

1972’den bu yana şöyle bir karıştırım kitaplarımı; ilk başta yazdıklarımın sıcaklığı, içtenliği sizi aldatmasın, sonrakilerin bugüne yaklaştıkça daha büyük bir çabayla, daha fazla uğraşarak ortaya konduğunu görürsünüz. Benim en fazla çekindiğim şey, ilk eserimle anılmamdır ki böyle bir değerlendirmeye karşılaşmadım çok şükür... Her zaman söylemişimdir, yazmak benim kendimle savaşımdır. Birbirine karışmış bir yün çilesini açmak gibi. Bütün o okuyucu kitlesi içinde can damarımı yakalayan bir kesimin de var olduğunu da biliyorum. O can damarımı hiç ummadığınız birisi yakalar, koca koca otoriteler yakalayamaz. Bu da bir gerçek. Şunu demek istiyorum: Bugüne gelinceye kadar Türk edebiyatında uykusuz gecelerin ürünü romanlar, hikâyeler verdim. Kalp çarpıntılarımı, ince sızılarımı, ruh yaralanmalarımı hesaba katın. Verdiğimi bir başka şekilde elbette okuyucudan almak zorundayım, alıyorum da...” (Kocakaplan, 2003: 17).

Hem romancılığı hem de hikâyeciliğiyle okuyucunun takdirini kazanıp Türk edebiyatında saygın bir yer edinmiş olan Sevinç Çokum, aslında edebiyat alanına şiirleriyle adım atmış bir sanatçıdır. “Henüz on yaşında iken Cenap Şehabettin’in “Elhân-ı Şita”sını ezberleyen Sevinç Çokum” (Ayata, 2003: 30), daha ortaöğretim sıralarında şiir yazmaya başlamıştır. Sonrasında kaleme aldığı hikâye ve romanlarında şiir yeteneğini kullanan yazar, bazı şiirlerini Ahmet Nadir Caner’in yönettiği Başkent gazetesinde yayımlamıştır (Işık, 2007: 957). Bol çağrışımlı dili ve şairane bir üslûbu olan Sevinç Çokum, şiirle münasebetini şöyle dile getirir:

“Ben aslında keşfedilmemiş bir şairim. Benim bu ses yapım, bazen konuyu bile aşar. Bu hâlimi Beyaz Bir Kıyı kitabımda küçük bir şiirle şöyle anlattım:

Işır benim yıldızım, üşür
Alçaktan doğar alçaktan batar
Sabahları gün doğarken ölür
Utariddir, sümbüledir, rengi pembe mor arası
Geceleri elinde ya kalem var ya da sazı
Utariddir o, kâtibidir dünyanın
Söz dizmektir bütün işi hüneri.” (Kocakaplan, 2003: 24).

Bu şekilde şiir denemeleri bulunan Sevinç Çokum, ilk kalem denemelerini şiirle yapsa bile adını küçük hikâyeleri ile duyurur. Yazdığı hikâyeler sayesinde okuyucu ile kısa sürede kaynaşan yazarın ilk hikâyesi “Bir Eski Sokak Sesi” 1972 yılında Hisar dergisinde yayımlanır. Daha sonra yazdığı bazı hikâyeleri de birkaç dergide okuyucu ile buluşturan Sevinç Çokum, bu hikâyelerini aynı yıl “Eğik Ağaçlar” adlı kitabında bir araya getirir. Yazarın yayımlanan bu ilk kitabı hem okuyucu hem de yazar çevresinde büyük ilgi görür. Sanatçının üniversiteden hocası Mehmet Kaplan da bunlardan birisidir. Mehmet Kaplan, onun “Eğik Ağaçlar” kitabında yer alan hikâyelerini şu sözlerle değerlendirir:

“Hikâyelerin güzel. Hayat, şiir, zenginlik dolu. Daha tek kitapta bu olgunluğa ulaşmana hayret ettim ve hayranlık duydum. Seni candan tebrik ederim. Dilinin yapmacıksız oluşuna bilhassa çok memnun oldum. Tabiat kadar insanları ve çocukları da seviyorsun. Onların konuştukları dile bağlı kaldıkça şaşırmazsın. Hem dili hem hayatı bulursun. Hikâyelerinde duygular bu sabah yağın karlar gibi savruluyor. Hayat işte böyle. Hiçbir düzene sığmayacak güzel bir savruluş... Hayatı kesin, katı fikirlerin cenderesine sokmadan, sevgi dolu bir savruluş olarak vermeni de sevdim. Kitabın hakkında Hisar’a bir iki sayı sonra yazı göndereceğim. Kendinden emin ol. Gerçek bir hikâyecisin.” (Kaplan, www.sevinccokum.info, 25. 01. 2012).

Bu desteklerle hikâyecilikte karar kılan Sevinç Çokum, şiir sevgisini hikâyeleri arasına serpiştirdiği manzum parçalarla devam ettirir.

İstanbul'un Beyoğlu semtinde özellikle kadın ve çocukları temel alan hikâyelerle yazarlığa başlayan Sevinç Çokum'un bu ilk hikâyelerinde dikkati çeken bir nitelik de onun Memduh Şevket Esendal anlayışını izlemesidir. Ancak, Memduh Şevket Esendal'ın dıştan gözlemci tavrına karşılık Sevinç Çokum, dıştan hikâyeci ağzından anlattıklarına bir duygu eklemiştir (Enginün, 2003: 360).

Hikâyelerinde insanların iç dünyalarını şiir duygularıyla veren yazar, nesrine şiir dokusunun sinmesinin sebebini yazma coşkunuğuna bağlar ve yazma coşkunuğunun da bir eserde olması gereken bir şey olduğunu şu sözlerle vurgular:

“En iyi hikâyelerim ve romanlarımın en iyi bölümleri, benim duyarak heyecanlanarak yazdıklarımdır. Yazma coşkunuğu olmazsa ortaya pek de sıcak ve yaşanmış şeyler çıkmayacağına inanıyorum...” (Kabaklı, 2002: 567).

Duygusal yönünün kuvvetli oluşuyla Sevinç Çokum'a başarı yolunu açan hikâyeleri, yazarın ele aldığı yalnızlık, umutsuzluk, iç burukluğu gibi temalar açısından bazı çevrelerce “yaşantının yalnız acı yönünü” yansıttığı gerekçesiyle karamsar bulunmuştur. Bu eleştirileri haksız bulan Mehmet Çınarlı ise, Sevinç Çokum'un hayatın hüznünü işleyen bu yönünün onun hikâyelerine farklı bir güzellik kattığını şöyle savunur:

“Çokum'un hikâyeleri hayatın acı yönlerini işlemekle beraber, ‘mihneti zevk edinen’ hikâyelerdi.

Nazmımızla nola kılsak gamı şevka tebdil
Zehri ey Nef'i biz efsun ile tiryak ederiz

beytinde ifâde edilen hüner, Çokum'un hikâyelerinde açıkça görülüyordu. Ben onun hikâyelerini okurken, bazen içimin acıyla burkulduğunu hissetmiştim. Fakat, bu hoş bir burkulma, tatlılaştırılmış bir acı idi. Çoğu fakir, dertli ve çileli insanlardan seçilen hikâye kahramanları menfi ruhlu, kötümser ve yıkıcı olmaktan uzak, her şeye rağmen, inançlarını ve yaşama zevkini kaybetmemiş kimselerdi.” (Çınarlı, 1979: 245).

Yine Sevinç Çokum’un hikâyelerinde kendini belli eden derin kederi “şairane bir hüznün” olarak niteleyen Ahmet Kabaklı da Mehmet Çınarlı’nın bu sözlerine paralel bir şekilde şunları söyler:

“Çokum’un hikâyeleri de bir anlamda karamsardır; ancak bunu şairane bir hüznün gibi almak da mümkündür. Bu karamsarlık, bozgunculuğa bir zehir katkısı değildir... Yoksul, çaresiz insanımıza, köylümüze merhamet ve onlara hor bakan bürokrasi ile yarım aydının zulmüne isyandır. Fukaramızın bahtı ile halleşmektir.” (Kabaklı, 2002: 565).

Yazar, insanları duygu yoğunluğu içinde sunduğu “Eğik Ağaçlar” adlı ilk hikâye kitabından sonra, ikinci hikâye kitabı olan “Bölüşmek”i yayımlar. Eserde, yazarın yetiştiği çevrenin, ona verdiği renkli teferruatla, acı ve güzel taraflarıyla geçmişin bıraktığı izler daha net sergilenir. “Eğik Ağaçlar”daki duygu ağırlığı bu kitapta yer alan hikâyelerde belli bir ölçü içine girer (Bulut, 1988: 4). Yine bu hikâyelerde öyküleriyle hikâyelere konu olan insanlar, İstanbul’un dar sokaklarına ve mahallelerine serpiştirilir.

Sevinç Çokum’un arka arkaya yayımlanan her iki hikâye kitabında da mekân olarak İstanbul’un semtlerinin seçilmesi, onun eserlerinin başlıca özelliği olarak ön plâna çıkar. Öyle ki, yazarın sonraki hikâye kitabında da olaylar İstanbul’da geçer. Ayrıca yazarın 1970’li yılları anlattığı “Zor” adlı ilk romanından itibaren pek çok romanında da mekân yine İstanbul’dur.

Romanlarında daha çok içinde büyüüp yetiştiği İstanbul’u mekân olarak seçen Sevinç Çokum bir yazar olarak mekân seçimi ve mekânın kendisi için önemini şöyle açıklar:

“Mekân benim için önemli bir husus. Mekânın beni etkilemesi, sarması lazım. Romanımı yazabilmem için bu gerekli. İstanbul önemli bir mekân romanlarımda; çünkü ben halkın her zaman içindeydim ve hiçbir zaman halktan kopmadım. İstanbul’un birçok mekânını bilirim ve romanlarımda da İstanbul’un farklı birçok mekânı yer alır. Ancak, Bizim Diyar ve Hilâl Görününce’de adı geçen mekânları görmeden yazdım, bu açığı kapatmak için çok araştırma yaptım. Yazılı ve sözlü kaynaklardan faydalandım. Çırpıntılar bize çok uzak olan topraklarda geçen bir hikâyeyi anlatır. Mekân Avusturalya’dır. Ben oraya hiç gitmedim, romanı da bir okuyucunun yaşadıkları üzerine kurguladım. Ama benim de kattıklarım oldu. Bu romandan sonra artık mekânı görmeden yazmamaya karar verdim. Mekânı görmeden yazmamayı prensip hâline getirdim.” (Akın, 2009: 421).

Hikâye türündeki eserleriyle yazarlık yolculuğuna çıkan ve sonrasında roman da kaleme alarak hikâye ve roman türünü bir arada yürüten Sevinç Çokum, roman yazmaya başlamasının sebebini şöyle açıklar:

“ ‘Bana romancı denmesi için mi roman yazmaya koyuldum?’ diye sordum kendime. Her defasında yazar denmesini daha fazla tercih ettim. Ama romana girişim, ben de bu işi yapabilirim düşüncesinden kaynaklanıyordu. Çünkü tıpkı o hevesliler gibi anlatacak çok şeyim vardı. Ben bunları zaten hikâyelerde anlatıyordum ama roman kendini daha fazla okutturan daha göz alıcı bir şeydi. Daha soluklu, parantezleri kapatmayan, cümleleri noktalamayan bir şey. Ve tabi yeni bir şeyler anlatma isteği... Tarihe, belgelere karışma coşkusu ve yeni kuşaklara alışlagelmiş şeylerin dışında bir şeyler verebilme isteği...” (Kocakaplan, 2003: 20-21).

Yazar bu düşüncelerle ilk roman denemesini, isim bulmakta oldukça zorlandığı “Zor” adlı romanıyla yapar. Sevinç Çokum kaleme aldığı bu eserinde, iç göçün yuvalarından kopardığı insanları konu edinir (Enginün, 2003: 360). Edebiyat dünyasına hikâyeleriyle adım atmış ve o güne kadar hikâyeleriyle kendini kanıtlamış bir yazarın kaleminden çıkan “Zor” yazara göre, her ne kadar roman olsa da aslında “hikâye havasından kurtulamamış bir romandır”:

“İlk romanım ‘Zor’ hikâye havasından kurtulamamış bir romandır. Belki roman da değildir. 1971 çalkantılı döneminde iç göç, anarşi kültür değişimleri gibi birçok meseleyi bir araya toplayan dağınık bir çalışma. İçerisinden birçok roman çıkabilirdi.” (Kabaklı, 2002: 566).

İlk romanı “Zor”u bu şekilde “dağınık bir çalışma” olarak niteleyen yazar, yine özeleştiride bulunarak teknik açıdan da onu kusurlu bulur. “İlk romanım ‘Zor’da vak’a eksikliği vardır. Yahut var da, romanda hareketlilik az” (Bulut, 1988) diyen yazar, bunun sebebini şu şekilde izah eder:

“Çünkü o roman, benim ilk romanım olmasının bazı acemiliklerini taşıyor. Kimse benim kadar kendisine kıyamaz, onun için bu ifâdeyi kullanmaktan kaçınmıyorum. Eğer bir ustanın çıraklık dönemi olmamışsa o usta olmamış demektir. Hâl böyleyken kısa sürede üç baskı yapmış olan Zor için o yıllarda olumlu yazılar da çıkmıştır. Bunları saklıyorum: Birini hocam İnci Enginün, diğerini yazar Necmettin Turinay yazmıştı. Romanın, roman olmadığı hakkında bir yazı okumuştum.” (Kocakaplan, 2003: 19).

Romanının eksik yönlerinden bu şekilde söz eden yazar, bütün bu kusurlara rağmen onun başarılı bir yönünün de olduğunu şu sözlerle vurgular:

“Evet bazı kusurları vardı, ama bütünüyle haksızlık edilmemeliydi. Çünkü bu romanın, bir kesim gençliği etkilediği de söylenebilir.” (Kocakaplan, 2003: 19).

Roman yazma hususunda teknik bazı kusurları olsa da Sevinç Çokum, bunu acemiliğine bağlayarak roman yazma isteğinden vazgeçmez ve roman türünde eserler kaleme almayı tekrarlar. Bundan sonra bir yandan roman tekniğini kavramaya çalışan yazar, bu arada hikâye yazmaya da devam eder. Artık onun için yazmak âdeta bir tiryakilik hâline gelmiştir. “Aslında roman ve hikâye beni yaşamaya iten şeyler... Yazmadığım zaman huzursuzum, sıkıntılıyım; yazarken daima ruh ve beden olarak daha sağlıklı olduğumu düşünüyorum.” (Çokum, 2001; www.turkiyegazetesi.com, 26.09.2012) diyen yazar kendisini yazmaya mecbur hissettiren bu durumunu şöyle açıklar:

“Kendimi yazmağa mecbur hissediyorum. Bu mecburiyet hayatı yavaş yavaş tanımağa başladığım yıllardan itibaren bende kök tuttu diyebilirim. Yazarlık çizgimi ‘arayışlar’ olarak vasıflandırabiliriz. Bu arayışlar daha mükemmele varma çabası, isteği içindedir. Buna kendimi ve yaratılmış her şeyi anlamağa çalışmak da diyebiliriz. Yazdıkça kendimi buluyorum; fakat hemen arkasından yeni bir yazma ihtiyacı doğuyor. Kendi dünyamı başkalarıyla paylaşmak, başkalarının dünyasını tanımak bana haz veriyor. Yazmamı körükleyen bir diğer husus, edebiyatımıza, sanatımıza hizmet etme duygusudur. Allah’ın insanlara bahsettiği dili, sözü, iyiye, güzele kullanmak.” (Çalık, 1993: 319-320).

Yazarlık çizgisini ‘arayışlar’ olarak değerlendiren ve mükemmele ulaşmaya çabalayan Sevinç Çokum, böylelikle bir yazarın nasıl olması gerektiğini de vurgulamış olur. Ona göre, yazar, sanata hizmet ederken aynı zamanda okuyucuya da faydalı olmayı amaç edinmelidir:

“Yazar, okuyucusunun ufkunu genişletmeli, yeni güzelliklere perde açmalı, derim. Zengin kültür mirasımıza sahip çıkmalı, yanlış ve doğrularımızla bizi, fakat her çağa seslenebilecek güzellikleri, mâna derinliklerini aramalı, aksettirmeli diye düşünürüm.” (Kabaklı, 1984: 17).

Bu şekilde kendisini “yara sarıcı, şifa dağıtmaya çalışan biri” (Bulut, 1988) gibi gören yazar, sanatta benimsediği bu amaca uygun şekilde arka

arkaya tarihî, sosyal ve siyasî konularda romanlar kaleme alır. Sosyal içerikli romanlarında Türk toplumunun yetmişli yıllardan başlayarak geçirdiği hızlı değişimleri, birtakım dalgalanmaları, 1980 sonrasında yeni değerlerine uyum sağlamakta güçlük çeken insanların durumlarını, yalnızlık ve yabancılaşmayı dile getirir (Halman vd., 2007: 351). Tarihî romanlarında ise, Türk millî kültür ve sanatına hizmet etmeyi amaç edinen yazar, geçmişte yaşanan olaylardan yola çıkarak dış Türklerin mücadelelerini anlatıp bazı hatırlatmalar yapar.

“Ben kendi gerçeğimizi, geçmiş ve bugünüyle kendi meselelerimizi ve insanımızı anlatmaya çalışıyorum.” (Kabaklı, 1984: 17) diyen yazar, bu amaçla dikkatini öncelikle tarihe yöneltir. Zaten, Hülya Argunşah’ın da bu konuda ifade ettiği gibi, “Yazar için tarih, yeni eserlere başlangıç olmak için bekleyen bir ‘imge deposu’, bambaşka zamanlardaki insan hikâyelerini ve sırları içinde gizleyen sonsuz bir ilham kaynağıdır. Yeniden inşa kabiliyeti olan yazarı, durmadan yazmak için tahrik eden bir malzemeler yığındır.” (Halman vd., 2007: 412-413). Bu açıdan Sevinç Çokum da hem asıl söylemek istediklerini söyleyebilmek için malzeme elde etmek hem de roman olabilecek konuları yakalayabilmek amacıyla tarihin belirli dönemlerine eğilir. Bu şekilde tarihe yeni değerlendirmeler de getiren yazar, niçin tarihe yöneldiğini de şöyle anlatır:

“Çünkü geçmişte bir dil ve kültür malzemesi vardı. Bugünün verimsizliklerinden ister istemez geçmişin zengin kaynaklarına girmek isteğini duydum. Bu, dile de çok şey kazandırıyordu. Dil malzemeniz de zenginleşmiş oluyordu. Tasfiye edilmiş dili belki bugün yadırganır düşüncesiyle kullanamazdınız ama, geçmiş anlatıyorsanız pekala bunları serpiştirebilirsiniz romana... Hilâl Görününce’de, Bizim Diyar’da, hatta Ağustos Başağı’nda muallim, hoca, idadi, rüşdiye, mektep, medrese gibi bugünkü dilde kullanılmayan kelimelerle pekala romanınız zenginleşebiliyordu.” (Çokum, 1992: 16).

Böylelikle zengin bir kaynak olarak yazara geniş imkânlar sunan tarihten yola çıkan Sevinç Çokum, kaleme aldığı ilk tarihî romanı “Bizim Diyar”ı 1978’de yayımlar. Balkan göçleri sırasında yaşanan dramları anlatan bu eser, Hidayet Özcan’a göre, “bir neslin, bir devrin, bir çöküşün, bir facianın romanıdır. ‘Bizim Diyar’, dokuz asır süren Türk medeniyetinin sona ermesinin, Türk topraklarının paylaşılmasının trajik hikâyesidir.” (Özcan, 2003: 35).

“Bizim Diyar” romanı ile Balkanlarda yaşayan Türklerin, Slav-Bulgar-Rus işbirliği ile nasıl bir entrikaya kurban gittiklerini gösteren yazar, bir sonraki romanı “Hilâl Görününce”de ise, Kırım Türklerinin bir nevi millî mücadelesini dile getirir (Söylemez, 2003: 39). Sevinç Çokum, “Hilâl Görününce” romanında kolu kanadı kırık Kırım Türklerinin karışık dönemini, eserin kahramanı Nizam Dede ve onun yakın çevresiyle okuyucuya sunar (Tarım, 2003: 32). Böylelikle okuyucunun dikkatini dış Türkler ve onların hayat mücadeleleri üzerine çeken yazar, bir sonraki romanı “Ağustos Başağı”nda, okuyucuyu Millî Mücadele yıllarına götürür.

Romanlarını iki safhaya ayırıp birinci safhasını tarihî romanlar olarak adlandıran yazar, bu kısımda yer alan “Bizim Diyar”, “Hilâl Görününce”, “Ağustos Başağı” roman serisinden sonra toplumsal bir roman olan “Çırpıntılar”ı yazar. “Fert düzeyinde gerçekleşen kültürel yozlaşmanın ele alındığı” (Coşkun, 2009: 284) bu eserde, Sevinç Çokum Avustralya’da yaşayan bir ailenin hayatından kesitler vererek romanını göç teması etrafında kurgular.

“Çırpıntılar” dış göç ana teması üzerine yerleştirilmiş, ancak çağdaş insanın yalnızlığını da işleyen bir eserdir. Eser, dış göçün insan ruhunda açtığı yaraları ortaya koymak için yazılmış, ancak romanda çağdaş insanın yalnızlığı da vurgulanmıştır. Özellikle modern romancının ve romanın malzemesinin insan olduğu gerçeğini unutmayan yazar, sadece toplumsal bir temâyâ bağlı kalmayarak insan gerçeğini çeşitli boyutlarıyla çözümlemeye çalışmıştır. Merkeze yerleştirilen insan ile gerçek hayatta var olan sosyal bir mesele arasına bütünü tamamlayan ince çizgiler çekilmiş, böylece yaşanan hayatın somut gerçeklerinin insan dünyasında meydana getirdiği sarsıntılar anlatılmıştır (Argunşah, 1995a: 37; 1995b: 45). Bu şekilde toplumsal sorunları insanların iç dünyasıyla birlikte veren ve “roman olaylardan insana, insandan olaylara gidiştir” (Saka, www.edebistan.com, 12. 01. 2012) diyen yazar, eserinin merkezine insanı yerleştirir. Zaten romanlarında insanı bütün gerçekliğiyle ele alan yazara göre, roman da “insanı en iyi en ustaca yakalayabilmek sanatı”dır:

“Roman benim anlayışına göre insanı yakalayabilmek, insanı en iyi, en ustaca yakalayabilmek sanatı... Burada insanın etrafını koyu bir

çizgiyle çiziyor. Ve bizim insanımız diyorum... Böyle olunca belki daralmış gibi görünüyor, ama, çizginin içinde yine insan var. Fakat kimliğiyle, çevresiyle adıyla, ait olduğu değerlerle...

Romancı da öyle değil mi? O da ait olduğu çevrenin insanı.. O da kendisiyle yoğrulmuş değerlerin, anlayışların insanı... Romancının da kendi dünyasına mal olmuş değerler içerisinden romanına bakması tabiidir. Çünkü insanı çevresinden dışındaki hareketlerden ayıramazsınız, koparamazsınız...” (Çokum, 1992: 16).

Romancının insanı çevresinden koparmadan sunması gerektiğine inanan Sevinç Çokum, romanlarında bu düşüncesine uygun şekilde insanları kendi hayatlarının akışı içinde değerlendirir. Konusunu yakın tarihimizde yaşanan olaylardan alan “Karanlığa Direnen Yıldız” romanında yazar, siyasî ortamı işlerken insan unsurunu da ihmâl etmeyerek onu bütün hassasiyetiyle ve samimiyetiyle politik zemin üzerine yerleştirir. Romanda ferdi ön plâna çıkaran Sevinç Çokum, bu açıdan “Karanlığa Direnen Yıldız”ı romancılığında bir dönüm noktası olarak görür:

“Benim için önemli olan insandır. Romanlarımın merkezinde de insan vardır. Fert önemlidir benim için. Ferdin hangi sosyal ya da siyasî düşüncede olduğu benim için önemli değildir. Özellikle Karanlığa Direnen Yıldız romanı benim iyiden iyiye ferde yöneldiğim romanımdır. Ondan sonraki romanlarımda da ferdi ön plâna çıkarmayı önemsedim. Bu açıdan Karanlığa Direnen Yıldız bir dönüm noktasıdır.” (Akın, 2009: 418).

1960 Askerî darbesinin bir fon olarak kullanıldığı “Karanlığa Direnen Yıldız” romanının devamı niteliğindeki “Deli Zamanlar” (Halman vd., 2007: 351) adlı eserde de yazar, bu ferde eğilme anlayışını sürdürür. Bahsi geçen bu romanlarda yazar, ideolojiyi geri plâna alarak ideolojiden ziyade insanla ilgilenir, insanın ideoloji karşısındaki durumunu çözümlemeye çalışır (Coşkun, 2009: 290-291). Bir arayışla başlayan “Deli Zamanlar” romanında insanı fizikî görünümüyle birlikte hisleriyle de çok canlı ve belirgin sunan Sevinç Çokum, bu eserle yazma serüveni içinde roman tarzının değiştiğini şu sözlerle vurgular:

“ ‘Deli Zamanlar’la birlikte roman tarzım değişmiştir. Daha çok içe bakan bir insan haline gelmişimdir.” (Akagündüz, 2012: 13).

Siyasî olayları insanın iç dünyasıyla birlikte kurgulayan yazar, aynı zamanda “Deli Zamanlar” romanında kadın kimliğini de ön plâna çıkarır.

Bir genç kızın yazarlık tutkusu ve şahsiyetini buluşunun anlatıldığı romanda, o dönemde partinin kadınlara yönelik faaliyetleri, kadınların kendileri hakkındaki düşünceleri tartışılır (Ercilasun, 2009: 102-103). Ancak, her ne kadar romanda kadın duyarlılığı sergilense de öncelikle yazar dikkatini kadına değil, insana yöneltir. Böylelikle her zaman kendisini yenilemeyi ilke edinen Sevinç Çokum, toplumsal sorunlar ve kültürel meselelerle başlayan roman anlayışını, fert üzerinde yoğunlaştırarak geliştirir. Kültür merkezli romandan fert merkezli romana geçiş sırasında, eserin etrafında örgüldendiği yapı da değişir. Nitekim “Karanlığa Direnen Yıldız” ve “Deli Zamanlar” romanlarında, önceki romanlardan farklı olarak insan unsurunun öne çıktığı, mekân unsurunun ise, arka plânda yer aldığı görülür (Coşkun, 2003: 44). Bu durum da romanı oluşturan zaman, mekân ve insan unsurunun kurgulanışında farklı tekniklerin kullanımını gerektirir.

Roman alanında kendisine seçtiği yeni konularla yol alan yazar, aynı zamanda kurgulamada da farklı tekniklerden faydalanır. Romanlarında yerine göre, leitmotiv, iç çözümleme, tasvir, geriye- ileriye kırılma gibi değişik tekniklerden faydalanan Sevinç Çokum için, ne söylediği kadar, nasıl söylediği de büyük önem arz eder. Zira, estetik endişe sahibi olan yazara göre, roman, “önce teknik bir yapı”dır ve dolayısıyla onun şekil alması da birtakım usullere bağlıdır:

“Sanıyorlar ki roman, duyguları bir çırpıda kâğıtlara dökmekle oluşuvorecek. Oysa ki roman ne bilgi sıralamasıdır, ne de duygu... O önce teknik bir yapıdır. Sağlam, aksamayan mimarî bir bütünlük. İster tarih sırasını izlesin, isterse zaman kavramı karmakarışık olsun, dün bugün arasında oynasın, onu tutan bir başka sağlamlığa ihtiyacı var.” (Çokum, 2006; www.turkcebilgi.com, 17.12.2012).

Bu şekilde romanın kendisine has bir tekniği olduğunu belirten Sevinç Çokum, bir röportajı sırasında romanın hikâyeden teknik yönüyle ayrıldığına dikkat çekerek roman tekniğine dair şunları söyler:

“Hikâye ile romanın farklılıklarını hacmin ötesinde aramak gerekir. Romanda sizi alıp götürmesi gereken bir şeyler olmalı. Hikâyede beş altı sayfaya yaydığınız duygularınızı, dünyanızı, romanın iki yüz, üç yüz sayfalık genişliğinde yapmaya kalkarsanız bu romanı okutamazsınız. Okutmuş olsanız bile o, roman olmaktan çıkar. Romanda entrika dediğimiz şeyin olması gerekir. Okuyucuyu meraklandıracak “düğüm”ün olması kaçınılmazdır romanda. Çünkü okuyucunun dikkatini bu unsurlar dinç tutar. Oysa hikâyede bu unsurların olması her zaman gerekmez. Hatta birçok hikâyede entrika bir yana bir olay bile yoktur. Dahası son dönem hikâyelerde (Çehov tarzı hikâyede) bir anın anlatımı vardır.” (www.yayim. meb.gov.tr/ dergiler, 08.09.2011).

Yazar, romanlarında vak’a, şahıs, konuşma gibi unsurlardan hangisine daha fazla itina gösterdiğini ise şöyle açıklar:

“İlk romanım Zor’da vak’a eksikliği vardır. Yahut var da, romanda hareketlilik az. Bizim Diyar’da vak’a ve diyalog romanın istediği ölçüde. Ancak şahıslar taşıyor. Zannediyorum üçüncüsünde yani, Hilâl Görününce’de bir dengeleme durumu var. Bir romanda bu üç unsurdan biri veya ikisi değil üçü de dengeli olmalıdır gibi bir iddiam yok. Bu noktayı düşünmemiştim. Belki de farkına varmadan düşündüm de... Her neyse... Bir romanı pekâlâ şahıslar da götürebilir... Önemli olan ortaya bir sanat eseri koyabilmektir.” (Bulut, 1988).

Roman kurgusunda şahıslara ayrı bir değer veren yazar, tarihî olayları ele aldığı romanlarında bile şahısları geri plâna düşürmemeye özen gösterir. “Hilâl Görününce” adlı tarihî romanında da bunu dikkate alan Sevinç Çokum, eserde roman kahramanlarını nasıl sunduğunu şöyle ifâde eder:

“Roman kahramanlarının bu defa hafızalara iyice yerleşmesine gayret ettim. İdeallerine rağmen, idealize etmeden kanlı-canlı yani gözümüzde canlandırılabilceğimiz kişiler olmalarına dikkat gösterdim.” (Kabaklı, 1984: 18).

Sanat anlayışının temelinde insan sevgisi bulunan ve bu sebeple romanlarının merkezine ferdi yerleştiren Sevinç Çokum, ele aldığı şahısları hem mükemmel yönleri hem de zaaflarıyla kurgularken gösterme tekniğinden ve buna bağlı olarak tasvir tekniğinden faydalanır.

“Romanda üslûp olmalı, anlatımda derinleşme, güzellikler olmalı ve hikâyeyi romana taşımak da bu olmalı.” (Kırılmış, 2011: 335), “Ben muhteva ve teknik kadar, dil ve üslûbun da sağlam ve güzel olmasını isterim.” (Kabaklı, 1984: 17) diyen yazar, bir romanda ancak bu üç unsurun itinalı ve

birbiriyle uyumlu oluşuyla, ortaya başarılı bir eserin çıkabileceğine inanır. Dolayısıyla romanlarında muhteva ve teknikle birlikte üslûp konusunda da hassasiyet gösterir. Zaten “Önemli olan bir şey öğretmek değil, içten söyleyebilmektir.” (Çokum, www.kecioren.bel.tr, 20.01. 2012) diyen Sevinç Çokum’un romanlarında, kullandığı rahat ve içten üslûp kendisini hemen belli eder. Yazar, bütün eserlerinin ortak bir özelliği olarak ortaya çıkan bu üslûbu hakkında şu değerlendirmede bulunur:

“Üslûp bir bakıma kişilikten doğan bir şeydir. Bunu da yaşadığınız sürece ailenizden, çevrenizden gelen birikimlerle oluşturunuz. Benim yazarlığımda iç konuşması olan ikinci bir ben vardır. Bu kişi yüksek perdeden benim atalarımın anneannemin düzeninde ve perdesinde konuşur. Bu noktada samimiyet vardır, mizah vardır, taşlama, iğneleme, istihza vardır. Bu noktada safiyet, bildiğini bilmezlikten gelme vardır. Ben İstanbulluyum ama benim bir yanımda Anadolu’dur. Ve ben en fazla atalarımın, ninelerimin ses tonunu bulduğumda iyi şeyler yapabilirim.” (Kocakaplan, 2003: 23).

Mübalağasız üslûbuna zengin kelime hazinesi ile Türkçeyi kullanmaktaki ustalığını da ekleyen Sevinç Çokum’un Türk Edebiyatında kalıcı bir yer edinmesini, İsa Kocakaplan öncelikle onun bu özelliğine bağlar ve bu konuda şu değerlendirmelerde bulunur:

“Edebiyat, bir manada dili kullanma sanatı demektir. Çokum’un eserlerini okuduğunuzda sizi çarpan ilk nokta, onun Türkçeyi kullanmaktaki ustalığıdır. Ve elbette ölümsüz dili yakalayan, kalıcı olacaktır. Yunus’un şiirlerinin 700 yıldır yaşamasının ardındaki sır, onun ölümsüz dili yakalamış olmasıdır.” (Kocakaplan, 2003: 16)

Yine, Azeri edebiyatının tanınmış sanatçılarından Bahtiyar Vahabzade de yazarın “Deli Zamanlar” adlı romanı üzerine Sevinç Çokum’a gönderdiği bir mektupta, onun Türkçeyi mükemmel bir şekilde kullanımını takdir ederek hakkında şunları söyler:

“Diliniz akıcı ve bediidir. En önemlisi arınmış, saf Türk dilidir. En çok hoşuma giden şeyse, romanın dilinin sahte, uydurma öztürkçeden uzak olmasıdır.” (Vahabzade, www.sevinccokum.info, 28. 01. 2012).

Türkçeyi kullanmaktaki başarısı nedeniyle Türk Dil Bayramı Türkçeyi En İyi Kullanan Yazar-Dil Armağanı kazanan (Işık, 2007: 957) Sevinç Çokum’un eserlerinde dikkat çeken bir özellik de muhtevaya uygun bir üslûbu tercih

etmesidir. Eserlerinde yer yer yöresel kelimelere ya da Eski Türkçede kullanılan kelimelere rastlanan yazar, bu tutumuyla dilin ufkunu genişlettiği gibi okuyucunun da beğenisini kazanır. Zaten, Sadık Tural'ın da ifade ettiği gibi, “Duygusunu, hayalini, düşüncesini, okuyucusunu, dinleyicisini özdeşleştirecek kadar güzel anlatma başarısı gösteren şahsiyetler, dili kullanmada ustalık gösterirler. Dil, edebî şahsiyetler için bir vasıta olmayı aşarak muhtevayı belirleyen aslî bir unsur olur.” (Tural, 2006: 10).

Romanlarında muhtevayla örtüşen bir dil ve üslûp kullanan yazar, aslında bu tarzı “romanı klâsik şekillerin biraz dışına çıkarmak ve ona yeni bir bakış açısı getirmek” (Kabaklı, 1984: 18) amacıyla tercih ettiğini eski Türk nesrinin hususiyetlerinden faydalandığı “Hilâl Görününce” adlı romanındaki bir kahramanın üslûbundan hareketle şöyle ifade eder:

“Felekzede'nin dili sadedir. Üslûbu, İslâmiyetten önceki ve sonraki Türk nesrinin hususiyetlerini taşır. Esas romanla, Felekzede'nin üslûplarını bilhassa farklı yaptım. Bilge kişinin, tarihçinin böyle konuşması gerekiyor. Romanda ise, kendi üslûbumu kullandım.” (Kabaklı, 1984: 18).

Sevinç Çokum, nesirlerinde yer yer kullandığı devrik cümleler sebebiyle şairâne bir üslûba ulaşır. Ancak yazarın eserlerine farklı bir güzellik katan bu devrik cümle yapısı, bazen yersiz kullanıldığı gerekçesiyle eleştirilir. Sevinç Çokum ise, eserlerindeki bu durumu şöyle savunur:

“Biz konuşurken hayli devrik cümleler yaparız. Şiir de, öykü de, roman da o sebeple dilin sınırsız güzelliklerinden faydalanacaktır.” (Çokum, www.sevincçokum.info, 28. 01. 2012).

“Az kelime, az cümle kullanarak iç ve dış tablolar çizen” (Kabaklı, 2002: 363) Sevinç Çokum, bu şekilde şiirsel üslûp ile tasvir üslûbunu birleştirir. Böylelikle, eserlerinde ses gibi renge de önem veren ve güçlü tasvirler yapan yazarın anlattıkları, âdeta göz önünde canlandırılabilir bir nitelik kazanır. Onun bu özelliğinden Bahtiyar Vahabzâde, bir romanından hareketle şu şekilde bahseder:

“Entelektüel roman “Deli Zamanlar”, gözlerimin önünde tüm ayrıntıları ve çelişkileriyle 60'lı yılların Türkiye'sini canlandırdı. Bana 60'lı

yılların Türkiye'sini tanıttınız. Türkiye'nin o dönemiyle bağlı genel bilgim olsa da, romanınız bana o dönemin Türkiye'sini gösterdi. 19. yüzyıl Rus edebiyatının ünlü eleştirmeni Belinski'nin söylediği gibi "Yazar anlatmamalı, göstermelidir." Siz de bana o dönemin Türkiye'sini gösterdiniz. Romanı okudukça o zamanın Türkiye'sinde yaşadım. Bunu sizin birinci başarınız olarak değerlendiriyorum." (Vahabzade, www. sevinccekum. info, 28. 01. 2012).

Dış dünyadan aldığı görüntüleri kendi hayal dünyasında yeniden kurgulayarak sunan Sevinç Çokum, bunun kurmaca özelliğe sahip olan roman için tabî ve gerekli bir durum olduğunu şu şekilde dile getirir:

"Romancı da kişilerini, kahramanlarını örneklerine bakarak alıyor. Elbette kafasında kurgularken kendinden bir şeyler katıyor. Mesela iki farklı insana ait özellikleri tek insanda topluyor, bu da var tabi. O bir kurgudur ve birtakım kazanılmış tecrübelerini bilgilerini onunla yoğuruyor. Kendine mahsus bir kahraman ortaya çıkıyor. Ama özüne baktığımız zaman onun ışığı bir yerden gelmiştir. Bir şekil, bir nesne, suret olarak kafasında yer etmiştir." (Kırılmış, 2011: 336).

İyi bir gözlemci oluşu ve ayrıntıları yakalama yeteneği onun gazeteci kimliğinin ortaya çıkmasında da etkilidir. Ancak yazar, kendi gazete yazarlığı ile diğer gazete yazarları arasında büyük farkların olduğunu düşünür:

"Ben herkesin bildiği anlamda gazeteci olmadım. Bütün dikkatleriyle gazeteci olan arkadaşların, büyüklerin yanında benimkisi farklı bir şeydir. Çünkü edebiyatı gazeteciliğe bulaştırmışumdur her zaman. Ne ki gezi, inceleme yazıları yazarken hem edebiyatçı kimliğimi, hem de gazeteci kimliğimi birlikte yürüttümdü. Şunu görmüşümdür; dört dörtlük gazetecilerin yani anadan doğma gazetecilerin girdiği meselelerden benimkisi ayrı duruyor. Onlardan da yararlandığım oldu; şu bakımdan: Nasıl bakıyorlar, malzemeleri nerelerden topluyorlar... Meselâ onlar için en önde gelen şey bilgi toplamak diye özetleyebiliriz. Rakam, tarih, isimler onlar için çok önemli. Sürekli bunları not alıyorlar. Kendime baktım, binanın mimarîsiyle ilgileniyorum. Çatısı şöyle, bahçesi böyle..." (Kocakaplan, 2003: 22).

Sanatkâr kişiliği ile gazeteciliğini birleştiren Sevinç Çokum, bunun neticesinde gazeteciliği sırasında elde ettiği malzemeleri, romancı ve hikâyeci bakış açısı ile ele alarak İstanbul'a dair gözlem ve izlenimlerini anlattığı "Hevenk" adlı eserini meydana getirir. Ona göre, bu eser "Hatıra türüne, hikâyeye, denemeye yakın olmakla birlikte zaman sırası olmayan, ayrıntılardan oluşmuş daha farklı bir şey"dir (Yılmaz, 2003: 26). Sevinç Çokum'un "Bu kitap

benim aynı zamanda İstanbul şehrine armağanımdır” (Kocakaplan, 2003: 19) dediği eserini “yitik bir İstanbul masalı” olarak değerlendiren Ayşe Yılmaz’a göre ise, “Sevinç Çokum da tıpkı Sait Faik gibi kitabını, bir hikâyeci hassasiyetiyle seçtiği ve renklere, şekillere büründürdüğü insan tipleriyle doldurmuştur. Kitap bu insanlarla yitik bir şehrin masalı olmaktan çıkıp yitik insanların masalına dönüşür.” (Yılmaz, 2003: 26).

Sevinç Çokum’un aynı zamanda radyofonik oyun ve senaryo çalışmaları da mevcuttur. “Yeniden Doğmak” ve “Beyaz Sessiz Bir Zambak” adlı senaryoları televizyona uyarlanmış olup, “Yeniden Doğmak” senaryosu 1988’de Ankara Gazeteciler Cemiyeti’nin senaryo armağanına lâyık görülmüştür (Işık, 2007: 957). Çok yönlü bir yazar olarak hikâye, roman, deneme, senaryo gibi türlerde eserler kaleme alan ve yazdığı eserlerle de pek çok ödül kazanan Sevinç Çokum, eserlerinin nasıl oluştuğunu, yazma anlayışını şöyle açıklar:

“Bir yüz, bir olay, bir cümle hatta bir melodi yazılacak yazının ilk çekirdeğini oluşturur. Yazarken mutlaka müzik dinlerim. Bu klâsik Batı müziği olabilir, klâsik Türk müziği olabilir. Genellikle gecenin sessizliğinde yazmayı tercih ederim. İster duygu yoğunluğu deyin, isterseniz ilham deyin o geldiğinde mutlaka yazmak isterim. O coşku geldiğinde bozuk cümle ile de, yanlış imlâ ile de olsa yazmak isterim. Daha sonra o metni işlerim. İmlâsını, cümle yapısını düzenlerim. İşlerken de fazla değiştirmek istemem. Çünkü fazla değiştirmek yazıya yansıyan o ilk duygunun kaybolmasına yol açıyor. Ben disiplinli çalışırım. Roman yazıyorsam her gün birkaç sayfa yazarım. Ama hikâyeyi bir oturuşta bitirmek isterim.” (www.yayim.meb.gov.tr/dergiler, 08.09.2011).

Yazar romana başlarken malzeme toplama aşamasından da şöyle söz eder:

“Her zaman öyle yaparım. Ne bulursam kullanılmak üzere. Bilgisayar tabirince “çöp sepeti”me korum. Hatta, bazen romandaki kahramanlarıma benzer insanların resimlerini bile keser çekmeceye atarım. Bunlar yazacağım romanla iyice kaynaşmamı sağlıyor. Resimler, günlük olaylar, ilginç kişiler ve daha birçok gerekli gereksiz materyal. Fakat elbette asıl malzeme zihnimde; asıl ayıklamaları orada yapacağım. İşte üniversitede benim adım üzerine çalışan genç arkadaşlar için önemli ip uçları... Umarım bu yazımı görür ve saklarlar...” (Çokum, 2001; www.turkiyegazetesi.com, 26.09.2012).

Sevinç Çokum etraftan topladığı malzeme üzerinde çalışma yöntemini bir bahçıvanın çalışmasına benzetir:

“Bahçevan gibi çalışıyorum işte. Kimi fideler kendiliğinden biter, yetişir, kimileri özel bakım ister. Benim çalışmalarımı da yazma şeklimi de bu açıdan değerlendirmek en doğrusu olur. Yani bazıları kendiliğinden bitti, bazıları ise, uğraşa didine ortaya çıktı.” (Bulut, 1988).

2. 1. 3 Sevinç Çokum’un Eserleri

Hikâyeleri: Eğik Ağaçlar (1972), Bölüşmek (1974), Makine (1976), Derin Yara (1984), Onlardan Kalan (1987), Rozalya Ana (1993), Beyaz Bir Kıyı (1998), Gece Kuşu Uzun Öter (2001), Al Çiçeğin Moru (2010). Sevinç Çokum’un Eğik Ağaçlar, Bölüşmek, Makina, Derin Yara ve Onlardan Kalan adlı eserleri Ötüken Yayınevi tarafından Bir Eski Sokak Sesi, Evlerinin Önü, Onlardan Kalan adlarıyla yeniden yayımlanmıştır.

Romanları: Zor (1977), Bizim Diyar (1978), Hilâl Görününce (1984), Ağustos Başağı (1989), Çırpıntılar (1991), Karanlığa Direnen Yıldız (1996), Deli Zamanlar (2000), Gülyüzlüm (2003), Gece Rüzgârları (2004), Tren Burdan Geçmiyor (2007), Arada Kalmış Tebessüm (2010), Lacivert Taşı (2011), Çok Yapraklı İlişkiler (2013).

Senaryoları: Beyaz Sessiz Bir Zambak (1987), Yeniden Doğmak (1987), Çırpıntılar (1991).

Gazete Yazıları: Güzele Bakan Karınca (1997), Vaktini Bekleyen Tohum (2000).

Hatıra: Hevenk-Kayıp İstanbul (2003).

Radyofonik Eserleri: Hilâl Görününce, Ağustos Başağı, Nefise Hatun (Tekin, 1995: 154; Bakırcıoğlu, N. Ziya, 2001: 228; Kabaklı, 2002: 556; Karaca Tağızade, 2006: 291; Işık, 2007: 958; Kocakaplan, 2007: 325; Çokum, www.sevinccokum.info, 28.01.2012).

3. BÖLÜM

KURGULAMA TEKNİĞİ ve UNSURLARI

3. 1 Roman İsmi Seçimi

Romanlardaki isim seçimi romanın içeriği, yani anlam düzeyi ile ilgili bir unsur olduğundan, Sevinç Çokum’un romanlarına verdiği isimlerin sembolik değerine geçmeden önce, incelemenin temeli olan romanların konularına kısaca değinilecektir.

3. 1. 1 Romanların Konuları

Kaleme aldığı on üç romanında birbirinden farklı konuları işleyen Sevinç Çokum’un ilk romanı **“Zor”**da fakir bir köy çocuğu olan Kerim’in iş bulmak amacıyla İstanbul’daki akrabalarının yanına gidişi ve burada bütün zor şartlara rağmen ayakta kalmak için mücadele edişi anlatılır.

Yazarın, “bir toprak kaybı ve değişim romanıdır” (Kabaklı, 2002: 566) dediği **“Bizim Diyar”**da konu, Kumandan Rıfat’ın ve ailesinin Rumeli’deki savaş sırasında kendi diyarlarından zorla koparılışları, göç edişleridir.

“Hilâl Görününce” adlı romanda da Arslan Bey’in şahsında, Çarlık dönemindeki zulümlere karşı Kırım Türklerinin ayakta kalma mücadeleleri anlatılır.

Milli Mücadele yıllarının ele alındığı **“Ağustos Başağı”**nda savaş yıllarında Söğüt halkının yaşadıkları olaylar, çektikleri sıkıntılar ve yurdun düşman işgalinden kurtuluşunu umutla bekleyişleri anlatılır.

Dış göç hadisesine yer verilen **“Çırpıntılar”**da, yıllar önce Avustralya’ya göç etmiş bir ailenin memleketlerine dönüşü, ancak burada da bir düzen kuramayarak yeniden Avustralya’ya gidişleri anlatılır.

“Karanlığa Direnen Yıldız”da ihtilâl yıllarında gazetecilik yapan Feridun’un ve ailesinin yaşadığı olaylara yer verilir.

Bir ferdî yöneliş romanı olan **“Deli Zamanlar”**da da genç bir yazarın idealleri için verdiği çetin mücadele ve “olmaya erme” yolunda yaşadığı iç çatışmalar, buhranlar anlatılır.

“Gülyüzlüm” adlı romanın konusu, eşi öldükten sonra iş bulup çalışmak amacıyla köyden kente göç eden “gülyüzlü” bir annenin kızıyla birlikte büyük şehirde verdiği yaşam mücadelesi ve çektiği sıkıntılardır.

“Gece Rüzgârları” adlı romanda, ünlü bir yazarın romanını kaleme almadan önce yaptığı gözlem, araştırma, inceleme süreci içinde karşılaştığı olay, durumlar ve yine bu süreçte romanında faydalanmak üzere kaydettiği rüyalarını çözümleme gayreti anlatılır.

“Tren Burdan Geçmiyor”da da Nüzhet ve Aysan adlı iki gazetecinin bu meslekte karşılaştıkları olay ve durumlar anlatılır.

“Arada Kalmış Tebessüm”ün konusu genç bir ressamın resim alanında yeteneklerini ortaya koyma ve yine bu alanda abukist bir tarz oluşturma çabasıdır.

“Lacivert Taşı”nda da konu çerçilik yapan Hicret Bey ve ailesinin hayat hikâyesidir.

“Çok Yapraklı İlişkiler” romanında ise, Yamaç adlı karakterin yaşadığı olaylar neticesinde ruhunda geçirdiği değişim ve bu değişimin onun çevresiyle olan ilişkilerine yansması anlatılır.

3. 1. 2 Roman İsmi ve Simgesel Değeri (Anlam Düzlemini Temsil Etme İşlevi)

Sevinç Çokum'un romanlarına isim belirlerken hassasiyet gösterdiği ve romanlarına içerikle uyumlu isimler verdiği tespit edilmiştir. “**Zor**” romanına verilen isim, anlatının merkezinde yer alan Kerim'in sanat öğrenip iş sahibi olmak için ailesinden ayrılarak İstanbul'a gitmek zorunda kalışını ve gurbette karşısına çıkan türlü zorlukların üstesinden gelmeye çabalaşısını temsil eder. Romanda hayat hikâyesi anlatılan Kerim, demir işleriyle uğraşılan atölyeye çalışmak için gittiğinde ustasının kendisine verdiği görevi yapmakta güçlük çeker. Ancak “zorlanan solukları”na ve gücünün yetmemesine rağmen demiri kesmek için büyük bir gayret sarfeder. Romanda bu durum şöyle anlatılır:

“Ustanın uzattığı kalın bir demir parçasını makasın keskin, açık duran ağzına yerleştirdi.

- Şimdi ne yapacağız?

- Kolu indireceksin.

Sıkıca tuttu kolu. Aşağıya doğru bastırdı.

- İndiriyorum usta.

Asıldı. Gücü yetmedi... Bakışları çocukların yüzlerine kaydı. Gültüyorlar.

Dışlerini sıkıp gücünü topluyor. Bir daha asılıyor kola. Ayaklarının yerden havalanacağını, o kola asılı kalacağını sanıyor. ‘Ben bu işi başaramayacağım baba. Niye saldın beni buralara? Üstelik küçük düştüm şurdakilere. Beni kınıyorlar.’

- Köylerde ne oyunlar oynadın Kerim? Hiç güreş tutmadın mı biriyle?

Kerim zorlanan solukları arasından cevap verdi.

- Güreştim usta. Güreşmez olur muyum? Ama, onlar insandı. Demiri, aleti kavramak güç. Bunları yenmek güç.

- Alışacaksın.

İşçilerin gülüşü, demirin bölünüşüyle dondu kaldı. O bölünüş, Kerim'in kaslarını titretti, yüzü hem güvenle hem de sarsıntıyla pembeleşti. Avuçlarını dizlerine sürterek acılarını gidermeğe çalıştı.” (Çokum, 1978: 29-30).

Bu bölümde Kerim'in ustasıyla konuştuğu sırada söylediği, “Demiri, aleti kavramak güç. Bunları yenmek güç.” ifâdelerinde yer alan “demir” aslında hayatın, gurbetin zorluklarının sembolik bir anlatımıdır. Zira ustası da atölyeye geldiğinde korkup çekinen Kerim'e şu sözlerle güven verir:

“- Göre göre alışacaksın. O aletlerin ne işe yaradığını... Hepsini öğreneceksin. İki demir birbirine nasıl kaynıyorsa, sen de pişecek, kaynayacak, öğreneceksin...” (Çokum, 1978: 29).

Yine anlatıda bir taraftan Kerim’in gözünden bir çocuğun ailesinden uzakta hayata tutunmasının zorluğu ortaya koyulurken, diğer taraftan çocuğun halasının gözünden İstanbul’da kargaşanın olduğu, sıkıyönetimin ilân edildiği yıllarda çocuk yetiştirmenin zorluğuna temas edilir. Romanda Kerim’in halasının “Bu zamanda bir çocuğu ortaya çıkarıp adam etmek güçtür.” (Çokum, 1978: 96) sözlerine yer verilmesi, romana verilen **“Zor”** isminin anlamını açıklayıcı ve destekleyici niteliktedir.

Ayrıca yazar, o dönemde kavgaya karışıp kaosa sürüklenen gençler için endişelen İzzet Bey’in ağzından “Zor olan sevebilmek. Zor olan kardeşçe yaşamak.” (Çokum, 1978: 201) şeklinde bir mesaj sunup, bu şekilde zor olanın ne olduğunu vurgulayarak da romanın ismine bir göndermede bulunur.

Rumeli’den göç edişin hüznünün anlatıldığı **“Bizim Diyar”** romanına verilen isim ise, elden çıkmaya yüz tutmuş Rumeli topraklarını yeniden sahiplenmeye çalışmanın, bir haykırışın sembolüdür. Romanda Rumeli’yi karıştırmak için dağlara çıkan çeteleri gece gündüz demeden yanındaki askerlerle birlikte takip eden ve memleketini ayakta tutmak için düşmanla kahramanca mücadele eden Komutan Rıfat, çetenin başı olan Mihail’e “Burası bizim diyardır.” (Çokum, 2012: 102) diye haykırır.

Yine, romanda “bizim diyar” ifâdesi bir çırpının göstergesi olarak da karşımıza çıkar. Rıfat’ın idadî hocası olan ve gençlere yol gösteren dayısı Haşım Bey de milleti ayakta tutmak, kaynayan Rumeli’nin yaralarını sarmak ve kendi diyarı için bir şeyler yapmak ister. O, “bizim olan bir şeylere sığınmak... O dağların yıkıntısına sığınmak, dumanına karışmak... Bizim diyarı aramak...” (Çokum, 2012: 86) ister. Ancak bütün çırpınışlara karşın Rumeli toprakları kaybedilir ve bundan sonra “bizim diyar” bir çaresizliği dile getirir. Bunu Komutan Rıfat’ın ölmenden önce söylediği şu sözlerde bulmak mümkündür: “ ‘Bizim diyar... Elden gitti mi?’ Göğe baktı. Bir yıldızın hızla kaydığını gördü.” (Çokum, 2012: 249).

Bundan sonra artık “bizim diyar” bir hüznü, bir arayışı ve unutamayışı ifâde eder. Artık “bizim diyar” hatıralarda canlanan ve insanların içinde varlığını her zaman bir hüznle hissettiren bir diyar hâline gelir. Böylelikle “bizim diyar” kimi zaman “hasreti Balkanlara doğru uzayan bir türkü” (Çokum, 2012: 227), kimi zaman bir rüya, kimi zaman ise, bir şiir olur. Çocukluğu Balkanlarda geçmiş olan Yahya Kemâl de “bizim diyar”a duyduğu sevgi ve özlemi, bir şiirinin mısraları arasında şöyle dile getirir:

“Ve göz kapaklarının arkasında eski vatan
Bizim diyâr olarak kaldı tâ kıyâmete dek ” (Kemâl, 1974: 79).

Bu açıdan Sevinç Çokum’un romanına verdiği “**Bizim Diyar**” ismi ile Yahya Kemâl’in bu mısraları arasında çağrışımsal bir gönderme bulunduğunu söylemek mümkündür. Zira, Sevinç Çokum’un “**Bizim Diyar**” adını verdiği romanında Rumeli’ye biraz da Yahya Kemâl’in perspektifinden baktığı görülür.

Sevinç Çokum’un üçüncü romanına verdiği “**Hilâl Görününce**” isminin seçimi, hilâlin görüldüğü, yeni ayın doğduğu anın, Kırım Türklerinin tarihinde kutlu bir günü temsil etmesiyle yakından ilgilidir. Zira, romanda Nizam Dede’nin geçmişte babasından duyduklarını düşündüğü sırada bahsedildiği üzere, “evvel zamanlarda han ordusu sefere çıkmak için hilâlin doğuşunu beklermiş. Hilâl göründü mü, o gün sefer için kutlu bir gün sayılıp yollara düşülmüş... Moskofun üzerine o kutlu günde gidilirmiş.” (Çokum, 1993: 15).

Bu sebeple roman şahıslarından Arslan Bey ve Hamza Batur da Nizam Dede’nin yiğit oğlu Giray’ı öldüren Rus askerleri üzerine baskın yapmak için ataları gibi hilâlin görüldüğü günü tercih eder:

“Üç gündür buradaydılar. Kossaklar hâlâ ortaya çıkmamışlardı. Hamza Batur sıkıntılı sıkıntılı geziniyordu. Arslan Bey ise gözlerini karşı tepelere dikmişti. Köye yeni bir akşam daha çöküyordu. Çok geçmeden gökyüzünde yeni ayın incecik gövdesi belirdi. Arslan Bey bir süre bakışlarını hilâlin üstünde tuttu. Sonra Hamza Batur’a seslendi. Hamza Batur gelip yanına çöktü. Arslan Bey yavaşça,

- Hilâl göründü Hamza, dedi.

Hamza Batur gözlerini hilâle çevirdi. Arslan Bey,

- Kâfir tepelemeğe tam zamanında çıkmışız, dedi. Atalarımız gibi... Onlar da yeni ayın doğuşunu beklerlerdi.” (Çokum, 1993: 361-362).

Dolayısıyla anlatı şahısları açısından yeni ayın doğduğu, hilâlin görüldüğü her an düşmana baskın yapmak ve ona karşı galip gelmek için yeni bir ümittir.

Yine romanda hilâl, aynı zamanda yeniden doğuşu, yeni nesli ve geleceği temsil eder. Bu açıdan anlatıda verilmek istenen mesaj doğrultusunda Arslan Bey ve Hamza Batur arasında geçen şu diyalog mânâlıdır:

“Bizim hilâlimiz, batmadı mı ağam?
Arslan Bey Hamza Batur’a baktı. Kaşları çatılmıştı. Biraz öfkeli,

- Garip çoban! dedi. Bizim hilâlimiz batmaz! Bunu unutma.” (Çokum, 1993: 362).

Kırım’ın yiğit ve cesur genç nesil sayesinde kurtulacağına inanan Nizam Dede de romanın sonunda Kırım Türkleri için mücadele etmekten yılmayan Arslan Bey, Rus askerleri tarafından sürgün edildiğinde, yeğeni Arslan Bey’in dönmemesi durumunda, “o zaman da Arslan Bey’e benzeyen yiğitler yetiştiririz.” (Çokum, 1993: 425) diyerek dikkatini genç nesile yöneltir ve onları “hilâl görününce” düşman üzerine akın yapacak şekilde yetiştirmeye çalışır:

“İhtiyar gözlerini çayırda oynayan çocuklara çevirdi. Nurdevlet’in bağıra çağıra koşuşunu seyredip,

- Kalk çoban! dedi. Şu deliyi Dilârâ’nın tayına bindir! Bu çocuk erken ayaklandı. At binmesini şimdiden öğrensin.

Hamza Batur kalktı. Onlara doğru yürüdü.

Çok geçmeden Nurdevlet, taya binmiş, sevincinden bağırıp duruyordu. İhtiyarın gözleri onun üstündeydi. Derken bir at sürüsünün o geniş çayıra dalga dalga yayıldığını görür gibi oldu. Aralarında Salgır da vardı. Safa Bey’le Arslan Bey’in namlı atları... Emircan, Bahadır, Nurdevlet genç birer yiğit olup çıkmışlar, atlarını dörtnal koşturuyorlardı. Hamza Batur da yanlarındaydı. O da sakalları ak pak olmuş bir kart babaydı. Geriden gelen atlara, Kırım’ın öteki yiğitleri ve beyleri binmişlerdi. Atların ayakları altında yer sarsılıyor, ortalık nal sesleriyle inliyordu. Kabaran bir deniz gibi uğultularla peş peşe gidiyorlardı.” (Çokum, 1993: 427).

“**Ağustos Başağı**” romanına verilen isim, Millî Mücadele yıllarında Türk ordusunun ağustos ayında kazandığı zaferleri temsil eder. Temmuz ayında, Yunan

kuvvetleri Kütahya, Eskişehir ve Afyon’u işgal eder. Yunan kuvvetleri karşısında ağır zayıat veren ve düşmanın ilerleyişini durduramayan Türk ordusu ise, geri çekilmek zorunda kalır:

“Yunanlılar temmuz günlerinde harekete geçtiler. Çekirge sürüsü gibi kurumuş otların, çatlamış toprağın üzerinden yürüdüler. Yollarda yeniden göç kabileleri belirdi. Arabalar, hurçlar, cılız hayvanlar, süzgün, sıska, yalın ayak çocuklar, üzgün, düşünceli ihtiyarlar, bir süre bu yollarda görünüp kayboldular. Sonra düşman Anadolu’daki bütün kuvvetleriyle taarruza geçti. Türk kuvvetleri Eskişehir’de, Seyitgazi’de dayanmağa çalışıyorlardı. Makinalılar, toplar yeniden ateş kumağa başladı. Kütahya, Eskişehir, Afyon bir bir elden çıktı. Ölülere gömmeğe vakit yoktu artık. Yunan kışkacının içinde Sakarya’nın öte yakasına doğru çekiliyorlardı... Ve çekilme sırasında da yeni şehitler veriliyor, arabalar üst üste yaralılarla dolup taşıyordu.” (Çokum, 2009: 252).

Bu geri çekilmeden sonra Türk ordusunun dikkati ağustos ayında yapılacak taarruzlara yönelir. Bu dönemde Türk milleti, âdeti kuruyan toprağın ümitle yağmuru beklemesi gibi, ağustos ayında Türk ordusunun kazanacağı zaferleri hasretle bekler. Nitekim, beklenildiği şekilde Sakarya’da düşman bozguna uğrattılır ve Yunan kuvvetleri Sakarya’nın batısına doğru kaçır. Düşmanın bu şekilde püskürtülmesi, roman şahıslarınca bir nevi bereketli bir yağmurdan sonra buğdayın başak vermesine benzetilir:

“Düşmanı Sakarya’da bozduk. Bir sağanak gibi indik tepelerine. Bunun ardı gelir merak etme. Bu bereketli yağmurun ardı ekindir, başaktır. Geç de olsa o başak taneleniyor kardeşim. Biraz daha sabır...” (Çokum, 2009: 346-347).

Sakarya’daki yenilgi üzerine ağır zayıat veren Yunan kuvvetleri, “ılık, saran bir ağustos sabahı... Eylülle kol uzatmış bir ağustos günü” (Çokum, 2009: 355), Türk ordusunun yaptığı taarruzla birlikte, artık yurttan tamamen kovulur:

“Koca toplar ardarda gürlüyor. Bu ses güçlendiriyor onları. Koşuyorlar... Düşmanın ‘aşılabilir’ dediği tel örgülere... Aşıyorlar telleri. Kanatlı efsane atlar gibi, kanatlanıp geçiyorlar. Dağların çehresi yumuşuyor. Çıplak, boz dağlar... Güneşin yakutlarıyla süsleniyorlar.” (Çokum, 2009: 355).

Göçmen bir ailenin dramının anlatıldığı “**Çırpıntılar**” adlı romana verilen bu isim de göçmen bir ailenin önce yabancı ülkede sonrasında ise, geri döndükleri memleketlerinde verdikleri yaşam mücadelesini, bir düzen arayışlarını, geçirdikleri sarsıntıları ve yüreklerindeki çırpıntıyı ifade eder. Romanda bütün zor şartlara

rağmen ayakta kalmaya çalışan ve birtakım iç çatışmalar yaşayan Tekin, Esra ve Korhan'dan oluşan üç kişilik ailenin her birinin çabası, birer çırpınış olarak okur karşısına çıkar.

Yıllar önce iş bulma ümidiyle ailesini Avustralya'ya götüren Tekin, vatan hasretine dayanamayarak ailesini İstanbul'a getirir. Ancak burada bir düzen kuramayan ve tutunamayan aile, bir parçalanış süreci yaşamaya başlar. Önce oğul Korhan, sonrasında annesi Esra Avustralya'ya geri döner. En sonunda ailesinden ayrı kalamayacağını anlayan Tekin de Avustralya'ya dönme kararı alır. Böylece başlanılan noktaya geri dönmüş olunur ve mutluluk, huzur arayışı için çırpınışlar, yüreklerindeki çırpıntılar kaldığı yerden devam eder. Bunun “bir başlangıçtan sona doğru” (Çokum, 1999: 282-283) ilerleyen bir yaşam mücadelesi olduğu, İstanbul'dan ayrılmak üzere hava alanında bekledikleri sırada Tekin ve arkadaşı Sulhi arasındaki konuşmalar vasıtasıyla şöyle vurgulanır:

“Gülüşi silindi... Bavuluna uzandı.

- Benim için hayata yeniden başlamak gibi bir şey bu. Başa dönüyorum yeniden.

Sulhi omuzuna vurdu.

- Hayır, dedi. Yeniden başlamıyorsun. Devam ediyorsun dostum. Devam ediyorsun...

Doğru... Başlangıç çok gerilerdeydi şimdi. Belki bir an durakladığı, geciktiği bir yerden yola devam ediyordu. Herkes gibi. Bir başlangıçtan bir sona...” (Çokum, 1999: 283).

Sevinç Çokum'un altıncı romanına verdiği “**Karanlığa Direnen Yıldız**” ismi, ihtilâlin yapıldığı, siyasî bir kaosun yaşandığı yıllarda karanlığı aydınlatarak çevresine yol gösteren idealist insanları ifâde eder. Romanda kaosun yaşandığı günlerde çevresindeki basın mensuplarının ağız birliği yapmasına rağmen, tarafsız bir gazeteci olan Feridun, hep hadiselerin farklı yönlerini görmeye çalışır. Yine o günlerde Feridun gibi babası Enis Bey ve yayınevi sahibi Veysel Bey de eleştirilme, hor görülme pahasına da olsa her zaman doğru bildiklerini savunurlar. Böylece onlar, âdeta birer “karanlığa direnen yıldız” olurlar.

Hayatta birtakım idealleri olan ve bu idealleri için risklere atılıp korkusuzca mücadele eden genç bir yazarın yaşam serüveninin anlatıldığı **“Deli Zamanlar”** adlı romana verilen bu isim, yazarın ve çevresindeki gençlerin dinamik yapılarıyla zaman zaman kavgalara karıştığı, dolayısıyla gençlik coşkusunun dorukta olduğu çılgınlık yıllarını ifâde eder. Anlatıda bu durum, genç yazarın ağzından şöyle dile getirilir:

“Gençliğimizin doruğundaydık. Her türlü delilik bizim içindi... Yıldızları, çiçekleri, insanları başka türlü görüyor, her şeyi kucaklıyor, her şeyden kırılıyorduk... Duygularımızın durulması, sükûna ermesi için belki bir on sene vardı. Çağımız deli çağdı.” (Çokum, 2008: 161).

Sevinç Çokum’un **“Gülyüzlüm”** romanına verdiği ismin ise, hayatta pek çok sıkıntı çekmesine rağmen bütün dertlerini içine atıp her zaman evlâtlarına karşı yüzü gülen bir anneyi simgelediği görülür. Romanda anlatının temel karakteri olan Zeynep, eşi öldükten sonra eşinin hastalığı sırasında yığılan borçlarını ödemek ve çocuklarına huzurlu bir ortam sağlamak için İstanbul’a göç edip el kapılarında çalışmak zorunda kalır. Yanında götürdüğü kızı Ayşenaz’ı ise, yaşlı bir kadının hizmetine verir. Bundan sonra annesinden ayrı yabancı bir evde yaşamak zorunda kalan Ayşenaz’a etrafındaki yabancı çehreler içinde bir tek annesinin yüzü tanıdık, sevecen ve dost görünür. Bu sebeple Ayşenaz, kendisini ziyarete gelen annesine her zaman “gülyüzlü anacığım” diye hitap eder:

“Kapıyı o açmıştı.

‘Anacığım! Gülyüzlü anacığım benim...’” (Çokum, 2010: 81).

“Kapıyı Ayşenaz açtı. Görmeyeli yine boy atmış... Kadını o sıcakta bunaltarak sıkıca kucakladı...

‘Anacığım... Gülyüzlü anacığım benim. Geldin nihayet!’ ” (Çokum, 2010: 171).

“Gece Rüzgârları” romanının ismi de romanda yaşadıkları olaylarla oradan oraya savrulan roman şahıslarının hâli ile ilgilidir. Romanda gerek Süsen, gerek komşusu Nilece gerekse Nilece’nin yazdığı hikâyedeki gariban insanlar, hep rüzgâra kapılmış gibi oradan oraya sürüklenirler. Yine bu isim eserde, Süsen Divitçi adlı ünlü bir yazarın gördüğü ve eserinde faydalanmak üzere kaydettiği rüyalarını da temsil eder. Çünkü, romanda gördüğü rüyalar üzerinde düşünüp, araştırmalar yapan

Süsen'i, eserini yazmadan önceki araştırma sürecinde gördüğü bu rüyalar, âdeta bir yaprağı önüne katıp sürükleyen bir rüzgâr gibi yönlendirir.

“Tren Burdan Geçmiyor” ifâdesi de sokak çocuklarının dramına yer verilen romanda, toplumdan dışlanmış bu çocukların hayatındaki çıkmazları, onların ümitsizliğini simgeler. Bu durumu bir sokak çocuğu olan Sonsuz, yazdığı şiirin içinde şöyle vurgular:

“Çıkmazlardan geliyorum ben çıkarlardan değil
En sapa olmalardan.” (Çokum, 2009: 97).

Yine romanda gazeteci Aysan'ın yayımlayacağı yazı dizisi için konuşmak üzere yanına gittiği sokak çocuğu Sonsuz'un yaşadığı köhne, tıkanmış mekân gözler önüne serilirken de eserin ismi olan **“Tren Burdan Geçmiyor”** ifâdesinin gerisindeki anlamın vurgulandığı görülür:

“Üstünden trenlerin geçtiği bir köprü... Köprü'nün alt yanı şehirden kopuk bir parça... En dipten atıkların biriktiği, suyu belirsiz bir dere geçiyor. Üstte ise yer yer basık, yer yer gümrah otlarla beliren bir alan, bir bayır. Tuğlaları sırtan kimi yerinden otların fışkırdığı kalıntı orada... Giderek bir köpek havlayışıyla varlığını belirliyor harabe. Üstten sarsıla sarsıla bir tren geçiyor. Bir in...” (Çokum, 2009: 199).

Ayrıca romana verilen **“Tren Burdan Geçmiyor”** isminin, aynı zamanda ömrünü gazetecilik mesleğine adanarak belli bir hatta ilerleyen trenler gibi çizgisini hiçbir zaman bozmadan yoluna devam eden Nüzhet'in, çalıştığı gazeteden ayrılmak zorunda kaldığında yaşadığı dışlanmışlık hissini de ifâde ettiği görülür. Bunu gazeteden ayrıldığı sırada Nüzhet'in duygularını açıkladığı şu kısımda bulmak mümkündür:

“ Bütün çocuklar, bütün güzel insanlar trenleri sever gibi gelir bana. Ailecek Sirkeci'den, Haydarpaşa'dan şehrin uçlarına uzandığım çocukluk günlerini özlemiştir hep. Sonradan seyahatlerde de zorunluluk dışında trenlerle gittim geldim. Şehirlerden koparak, hep ayrıcalıklı yürüyüşüyle o çizgi, o hat farklı ve düşsel bir şeydi benim için. Yine öyle. Ama şimdi gönlümün bir kıyısından geçip gidiyor ve ben hattın uzağına düştüm.” (Çokum, 2009: 228).

Sevinç Çokum'un on birinci romanına verdiği **“Arada Kalmış Tebessüm”** ismi, romanda insanların kimi zaman yaşadığı gülmek ve ağlamak arasındaki

duygusal kararsızlık hâlini ifâde eder. Romanın sonundaki sahnede anlatının temel şahsı olan Feda, yıllarca birbirine dargın olan dayısı ve annesinin kendi resim sergisinde barışması üzerine gülmek ve ağlamak arasında bir duygu karmaşası yaşar:

“Feda gülüyor... Sürekli gülüyor ama aynı zamanda ağlıyor galiba. Yanakları ne çabuk ıslandı... Annesiyle dayısının tutuk kucaklaşmalarını seyretti. Sonra kendisi sarıldı Usveren’e.” (Çokum, 2012: 279).

Yine romana verilen bu ismin aynı zamanda anlatıda dayısı ve annesi arasındaki kırgınlık sebebiyle yıllarca arada kalmanın sıkıntısını çeken Feda’yı ve onun zıtlıkları bütünleştirmeye uğraştığı resim sanatını da sembolize ettiği görülür. Zira “sanat içtenliği ve doğallığı anlatmalı; insan ruhundaki kargaşayı” (Çokum, 2012: 201) diyen Feda resimlerinde hep çelişkileri yansıtır: “Şu sıralarda sergileyeceklerim, çelişkilerimizi yansıtanlar olacaktı.” (Çokum, 2012: 164).

Yazarın “**Lacivert Taşı**” adlı romanı ismini, uğurlu olduğuna inanılarak Hicret Bey’in devesi Humar’ın boynuna takılan taştan alır. Anlatı şahıslarından Yadigâr, romanda bundan şöyle söz eder:

“Humar adlı devemizin boynunda uğur ve bereket getirsin, bizi bir tutsun ve diri kılsın diye inanılmış bir taş vardı. Lacivert taşı derlerdi ona.” (Çokum, 2011: 365).

Romanda birlik ve beraberlik ruhunun bir sembolü olan lacivert taşının bu değeri, anlatıda taşın kaybolmasından sonra yaşanan olaylar vasıtasıyla da gözler önüne serilir. Romanda lacivert taşı kaybolmadan önce aile bir arada ve mutludur, taşın kaybolmasıyla ailede arka arkaya ölümler ve ayrılıklar ortaya çıkar, dağılma başlar. Yine taşın kaybolmasından sonra memlekette savaş çıkar, büyük acılar yaşanır. Taşın bulunmasıyla birlikte ise, savaş sona erer, hem ailede hem de memlekette huzur yeniden sağlanır.

Romanda “mavisi, firuzesi, grisi, laciverdi iç içe” olan lacivert taşının bu yönüyle aynı zamanda dert ve mutlulukların bir arada olduğu hayatı ifâde ettiği de görülür. Romanda taşın bu özelliği Hicret Bey’in düşünceleri arasında şöyle sunulur:

“Saadet ve acı her yerdeydi, hem iç içe... Dalgalı, damarlı bir taş gibi. Mavisi, firuzesi, grisi, laciverdi iç içe... Can çekişen kertenkelede, ağlara takılmış bir kelebekte.” (Çokum, 2011: 79).

“Çok Yapraklı İlişkiler” adlı romana verilen bu isimle, insan ruhundaki karmaşık yapıya bağlı olarak insan ilişkilerinin de çok yönlü olabileceği ortaya koyulur. Romanda bu durum, insan grafikleri uzmanı olan Yamaç’ın ruhunda geçirdiği değişim vasıtasıyla ortaya konulur.

Romanın başında Yamaç içinde yer aldığı Yeni İnsan Araştırma Merkezi’nin çalışmalarını destekleyen ve bu merkezin oluşturduğu projeleri eleştirenlere karşı -bunlar içerisinde akrabaları da bulunmaktadır- Yeni İnsan Araştırma Merkezi’nin bütün projelerini savunan bir kişidir. Ancak Yamaç yaşadığı ve şahit olduğu birtakım olaylardan, Yeni İnsan Araştırma Merkezi’ni kendi çıkarlarına göre yöneten Doruk Bey’in insanlara zarar verecek gizli faaliyetlerini öğrendikten sonra tarafını değiştirerek projeleri eleştiren akraba ve arkadaş çevresinin yanında yer alır. Bundan sonra Yamaç’ın yaşadığı olaylar onun hayatındaki ilişkiler dengesini de değiştirir. Yamaç’ın çocukluk arkadaşı Doruk Bey ile olan dostlukları bozulur. Doruk Bey’in gizli faaliyetlerini ortaya çıkarmak için çaba gösteren Yamaç, sonunda Doruk Bey’e suçunu itiraf ettirerek onun merkezdeki yöneticilik görevinden çekilmesini sağlar. Doruk Bey’den sonra kongredeki seçimlerde merkezin başına geçen Yamaç, Yeni İnsan Araştırma Merkezi’ni yeniden düzenler. Böylelikle romanın sonunda, insan ruhundaki değişkenliğin aynı zamanda insanın çevresiyle olan ilişkilerini de belirlediği görülür. Dolayısıyla Sevinç Çokum’un anlatıdaki anlamı temsil edecek şekilde romanlarına seçtiği bu orijinal isimler, ifâde düzleminin birer parçası olarak kurguya dahil edilir.

3. 2 Olay Örgüsü Kuruluşu

3. 2. 1 Olay Örgüsü Biçimlenişi(Tipi)

Sevinç Çokum romanlarında tek zincirli, çok zincirli ve helezonik olay örgüsü olmak üzere üç ayrı olay örgüsü tipini kullanmıştır.

3. 2. 1. 1 Tek Zincirli Olay Örgüsü (İç İçe Geçerek Birbirine Bağlanmış Halkalar Kuruluşu)

Sevinç Çokum, “Zor”, “Çırpıntılar”, “Karanlığa Direnen Yıldız”, “Deli Zamanlar”, “Gülyüzlüm”, “Tren Burdan Geçmiyor”, “Arada Kalmış Tebessüm”, “Lacivert Taşı” ve “Çok Yapraklı İlişkiler” adlı romanlarında olay örgüsünü kurgularken iç içe geçerek birbirine bağlanmış halkalar kuruluşunu tercih etmiştir.

“Zor” adlı romanda, anlatının merkezinde yer alan Kerim adlı çocuğun hikâyesi anlatıldığı ve diğer bütün unsurlar da bu hikâyeyi destekleyecek şekilde kullanıldığı için, romanın olay örgüsü iç içe geçerek birbirine bağlanmış halkalar zinciri şeklinde tezahür etmiştir.

Bir anlatıda “olaylar ya eylemler (hareketler) ya da olan bitenlerdir. Her ikisi de durumdaki değişikliklerdir.” (Chatman, 2009: 40). Ancak bu durum değişikliklerinin de bir sebebi bulunmaktadır. Bu açıdan düz bir çizgi hâlinde ilerleyen “Zor” adlı romanın olay örgüsünde de bütün olayların birbirlerine sebep-sonuç ilişkisiyle bağlanarak bir bütünlüğün oluşturulduğu görülür. Bu kurgusal yapıyı oluşturan olayları şöyle sıralamak mümkündür:

1. Hatice Hala’nın okulunu bitiremeyen Kerim’i mektup göndererek iş sahibi olması için yanına çağırması sebebiyle, ailesinin Kerim’i İstanbul’a göndermesi.

2. Halasının yanına yerleşen Kerim’in bir sanat öğrenip meslek sahibi olmak amacıyla bir demirci atölyesinde işe başlaması.

3. İşe alışmasının yanında iş çıkışı Kâzım adlı arkadaşıyla birlikte İstanbul’da geç saatlere kadar sokaklarda gezmeye başlayan Kerim’e halasının oğlunun kızması üzerine Kerim’in halasının yanından ayrılıp yengesinin yanına yerleşmesi.

4. Kerim’in eşinden ayrılan ablasının da köyden gelerek halasının yanına yerleşmesi ve şehirde geçinebilmek için evlere temizliğe gitmesi.

5. Kâzım'ın arkadaş çevresiyle tanışıp onlarla eğlenceli ortamlara giden Kerim'in davranışlarının bozulmaya başlaması sebebiyle yengesinin oğlu Nadir'in onu kapı dışarı edip cezalandırması.

6. Halasının oğlu Nadir'in verdiği cezadan sonra kendisine çeki düzen vermeye çalışan Kerim'i, arkadaşı Kâzım'ın hırsızlık gibi yanlış işlere sürüklemeye çalışması sebebiyle Kerim'in onunla atölyede kavga etmesi.

7. Kavgayı gören ustanın Kâzım'ı azarlaması üzerine Kâzım'ın işten çıkması ve bu olaydan sonra Kerim'in de işi bırakmak istemesi ve köye dönme kararı alması.

8. Ustasının öğütlerine kulak veren Kerim'in işe devam etmesi ve tekrar halasının ve onunla birlikte kalan ablasının yanına dönmesi.

9. Kerim'in ablasının bir ilâç fabrikasında kendisine sürekli bir iş bulması üzerine bir ev tutması ve bu sebeple Kerim'le birlikte halalarının yanından ayrılıp oraya yerleşmeleri.

Olayların bir bölümü Avustralya'da diğer bölümü de Türkiye'de geçen “Çırpıntılar” romanında, bu şekilde bir mekân değişikliği yapıp anlatıda meydana gelen olayların alanı genişletilse de olay örgüsünün tek bir zincir hâlinde devam ederek ilerlediği görülür. Romanda yer alan olaylar şöyle sıralanabilir:

1. Avustralya'daki okulda uyumsuz bir çocuk olarak görülen Korhan'ın kendisinin yetenekli bir çocuk olduğunu ispat etmek için okul tarafından düzenlenen koşu yarışmasına katılması ve bu yarışı kazanması.

2. Müstakil bir evde yaşamak isteyen Tekin ve ailesinin yeni bir eve taşınmaları.

3. Çevresine uyum sağlamak üzere Perkins ailesinin yanına gönderilen Korhan'ın burada yaramazlık yapıp eve geri dönmesi üzerine bu konuda birbirlerini suçlayan anne ve babasının arasında kavga çıkması.

4. Tekin'in, kardeşi Aysun'un bir kazada yaşamını yitirdiğini öğrenmesi üzerine İstanbul'a dönmesi.

5. Tekin'in trafikte kendisine hakaret eden Mike adlı gençle kavga etmesi ve bunun üzerine aylar süren bir davadan sonra Tekin'in para cezası alması.

6. Yıllarca vatan hasreti çeken Tekin'in ailesiyle birlikte Avustralya'dan Türkiye'ye dönmesi.

7. Tekin'in İstanbul'da hızlı taşımacılık ile ilgili yabancı bir şirkette işe başlaması.

8. Korhan'ın okulda yaptığı yaramazlık sebebiyle disiplin kurulundan ceza alması.

9. Arkadaşlarıyla eğlencelere katılıp geç saatlerde eve gelen Korhan'ın bu davranışlarını eleştiren babasıyla tartışarak evden ayrılması.

10. Derslerinde başarı gösteremeyen Korhan'ın okulu bırakarak Avustralya'ya geri dönmesi.

11. Korhan'ın Avustralya'ya geri dönmesi üzerine birbirleriyle kavga eden Tekin ile Esra'nın ayrılmaları ve Esra'nın Avustralya'ya oğlunun yanına gitmesi.

12. Eşi Tekin'den ayrıldığında bebek bekleyen Esra'nın bir kızının dünyaya gelmesi.

13. İstanbul'da yalnız kalan ve Avustralya'daki ailesini özleyen Tekin'in Avustralya'ya gitmesi.

Sevinç Çokum'un bir dönem yaşanan siyasî olaylara yer verdiği **“Karanlığa Direnen Yıldız”**da da olay örgüsünün tek zincir hâlinde ilerlediği görülür. Romanda yer alan olaylar şöyle sıralanabilir:

1. Feridun'un Veysel Bey'in kurduğu yayınevinde işe başlaması.

2. Feridun'un Ece ile nişanlanması.

3. Feridun'un babası Enis Bey'in siyasî olaylar üzerine konuşulduğu sırada apartman komşularından Kaya Bey ile kavga etmesi.

4. Beyazıt Meydanı'nda eylem yapıldığı sırada çatışma yaşanması.

5. Yayınevinde çıkan yangın üzerine Feridun'un yazmaya başladığı romanının yanması.

6. 27 Mayıs 1960 İhtilâli'nin yapılması.

7. Feridun'un çalıştığı yayınevinin sahibi Veysel Bey'in tutuklanması.

8. Feridun'un Asaf ile kavga etmesi.

9. Feridun'un babası Enis Bey'in darbe aleyhine konuşması üzerine gözaltına alınması.

10. Feridun'un nişanlısı Ece'den ayrılması.

11. Bir süre tutuklu kalan Enis Bey'in serbest bırakılması.

12. Feridun ve ailesinin bulundukları mahalleden ayrılarak yeni bir eve taşınmaları.

13. Yeni siyasî seçimlerin yapılması.

Türkiye'nin yakın siyasî tarihinin ele alındığı **“Deli Zamanlar”** romanında da olay örgüsü iç içe geçerek birbirine bağlanmış halkalar zinciri şeklinde teşekkül eder:

1. Genç yazarın siyasî teşkilâta üye olduktan sonra çevresine gençleri toplayarak partinin gençlik teşkilâtını kurması.

2. Maruf Bey'in kongrede ilçe başkanlığını kaybetmesi ve yerine İhsan Bey'in partinin ilçe başkanı seçilmesi.

3. Beyoğlu'nda farklı partilere mensup grupların karşılaşması üzerine iki grubun arasında kavga çıkması.

4. Mahallî seçimlerin yapılması.

5. Genç yazarın kendince doğru bildiklerini uygulaması sebebiyle parti içinde ilçe başkanı ile tartışması ve bunun üzerine istifa dilekçesini yazması, ancak istifasının kabul edilmemesi.

6. Genç yazarın da katıldığı gazinodaki eğlence sırasında gençler arasında kavga çıkması.

7. Genç yazarın partideki görevinden ayrılması.

8. Genç yazara her zaman örnek olup yol gösteren Aypare'nin miting için Ankara'ya giderken yolda kaza geçirip ölmesi.

“Gülyüzlüm” adlı eserin tek bir zincir hâlinde ilerleyen olay örgüsünde sebep-sonuç ilişkisiyle birbirine bağlanan olaylar şöyle sıralanabilir:

1. Eşi öldükten sonra ailesini geçindirmek zorunda kalan Zeynep'in bir iş bulup çalışmak amacıyla köyden İstanbul'a gitmesi.

2. Zeynep'in Doktor Fehmi Bey'in muayenehanesinde işe başlaması.

3. Zeynep'in kızıyla birlikte yanında kaldığı kardeşi İsmail'in, eşi Gülseren'i dövmesinden sonra, evdeki huzursuzluk sebebiyle Zeynep'in Ayşenaz'ı hizmetçi arayan yaşlı bir kadının evine göndermesi.

4. Ayşenaz'ın yanında çalıştığı Binnur Hanım'ın, hastalığının ilerlemesi üzerine hastaneye yatırılması.

5. Nurcan Hanım'ın kızının kolyesinin kaybolması üzerine evde hizmetçilik yapan Ayşenaz'ı suçlayıp azarlaması ve bu sebeple Ayşenaz'ın evi terk etmesi.

6. Evi terk eden Ayşenaz'ı Nurcan Hanım'ın yolda bulup tekrar eve getirmesi.

7. Zeynep’in muayenehanedeki işini bırakıp bir yalıda hizmetçiliğe başlaması.

8. Uzun süre hastanede kalan Binnur Hanım’ın iyileşip evine dönmesi.

9. Zeynep’in yalıda temizlik yaptığı sırada düşmesi ve bacağının kırılması.

10. Binnur Hanım’ın yardımıyla Ayşenaz’ın okula başlaması.

11. Bacağı kırıldıktan sonra iş göremeyen Zeynep’in bu sebeple hizmetçilik yaptığı yalıdan ayrılarak köye dönmesi.

“Tren Burdan Geçmiyor”da da tek zincir hâlinde ilerleyen olay örgüsünde yer alan olaylar şöyle sıralanabilir:

1. Gazeteci Nüzhet’in yönettiği “Şapka” adlı mizah dergisinin yayımlanması.

2. Gazeteci Aysan’ın yazı dizisine hayatı ile konu olan sokak çocuğu Sonsuz’un kaybolması.

3. Sokak çocuğu Sonsuz’u bulan ve yazı dizisini tamamlayan Aysan’ın “Sokakların Şairi” adlı yazı dizisini gazetede yayımlaması.

4. Aysan’ın bir televizyon kanalında program yapmaya başlaması.

5. Nüzhet’in gazetedeki işinden ayrılması.

6. Aysan’ın programı için parkta Sonsuz ile röportaj yaptığı sırada, bir serseri tarafından vurulan Sonsuz’un ölmesi.

Sevinç Çokum’un **“Arada Kalmış Tebessüm”** adlı romanında yer alan olaylar şöyle sıralanmıştır:

1. Gündag’ın evinde verilen yemek daveti sırasında Feda ve diğer misafirler arasında tartışma çıkması.

2. Otelin eğlence yerinde Feda ve Yücel arasında kavga çıkması.
3. Feda'nın "Ankara Menekşesi" adlı resim sergisinin açılması.
4. Yıllarca birbirine dargın olan Feda'nın annesi ve dayısının resim sergisinde barışması.

Tek zincirli olay örgüsünden kurulan "**Lacivert Taşı**"nda da yer alan olaylar da şunlardır:

1. Ticaretle uğraşan Hicret Bey'in katıldığı kervanın yolda haydutların saldırısına uğraması.
2. Hicret Bey'in uğurlu olduğuna inandığı devesinin boynundaki lacivert taşıyı kaybetmesi.
3. Hicret Bey'in oğlu Selvi'nin ölmesi.
4. Hicret Bey'in yolculuk sırasında hastalanarak ölmesi.
5. Sahra ve Adem'in çarşıda kavga etmesi.
6. Devran'ın birlikte yola çıktığı kervanın yolda saldırıya uğraması.
7. Sedef'in Demir Bey ile evlenmesi.
8. Turna'nın Fazıl ile evlenmesi.
9. Tutku'nun yolda çeteciler tarafından vurulup öldürülmesi.
10. Tutku'yu vuran eşkıyaların yakalanıp tutuklanması.
11. Devran, Alaca ve Gurbet'in İstanbul'a gitmeleri.
12. Birinci Dünya Savaşı'nın çıkması.
13. Fazıl'ın savaş sırasında şehit olması.

14. Devran ve Alaca'nın savařta řehit dűřmeleri.

15. Turna ile evlenmek isteyen Sahra'nın Hicret Bey'in evini basarak Yadigâr ile tartişması.

16. Sahra'nın Turna'yı kaçıřıp gűtűrmesi.

17. Lacivert taşının bulunması.

18. Yadigâr'ın evlenmesi.

19. Gurbet'in evlenmesi.

Sevinç Çokum'un “**Çok Yapraklı İliřkiler**” romanında da olay örgűsűnűn sunumunda tek zincirli olay örgűsű tipi seğıilmiřtir. Romanda yer alan olaylar řunlardır:

1. Meyve şenliğı'nin yapılması.

2. şelale'nin Yeni İnsan Araştırma Merkezi'ne gelip burada incelemeler yaptıktan sonra Yamaç ile tartişması.

3. Profesűr Koza Bey'in anısına hazırlanan kitabın basılması.

4. řelale'nin bir gűsteriye katılması sebebiyle gűzaltına alınması.

5. şelale'nin Yamaç'ın eniştesi Ruşen Bey'in araya girmesi neticesinde serbest bırakılması.

6. Arı Kuşu Hulki'nin intihar etmesi.

7. Doruk Bey'in gizli faaliyetleri ile ilgili arařtırma yapan Yamaç'ın Doruk Bey'in adamları tarafından dűvűlmesi.

8. Playa adlı bir hastalığa yakalanan Yamaç'ın tedavi olmak üzere Paris'e gitmesi.

9. Yamaç'ın Doruk Bey'in odasını basarak ona suçunu itiraf ettirmesi üzerine Doruk Bey'in merkezdeki yöneticilik görevinden çekilmesi.

10. Yamaç'ın kongrede Yeni İnsan Araştırma Merkezi'ne başkan olarak seçilmesi.

3. 2. 1. 2 Çok Zincirli Olay Örgüsü

Sevinç Çokum'un sadece **“Bizim Diyar”** adlı romanı, çok zincirli olay örgüsü şeklinde kurgulanmıştır. Bu olay örgüsü tipinde “asıl vak’a zinciri, kendi içinde birden çok dala ayrılır.” (Çetişli, 2009: 63). **“Bizim Diyar”**da da olay örgüsü başlangıçta tek bir zincir hâlinde ilerlerken sonrasında bu olay örgüsünden ayrılan ve ona paralel bir şekilde ilerleyen başka bir olay örgüsü ortaya çıkar. Romanın sonunda ise, birinci olay örgüsüyle ikinci olay örgüsünün kesiştiği görülür.

Komutan Rıfat ve ailesinin savaş ve göç sırasında yaşadıklarının anlatıldığı **“Bizim Diyar”**da Rıfat ve ailesi Rumeli’de bir aradayken, onların yaşadıkları olaylar da belli bir zincir hâlinde anlatılmaya devam eder. Ancak seferberlik ilân edildikten sonra Rıfat ve eniştesi Ethem’in Rumeli’den ayrılıp cepheye gitmeleri üzerine bu olay örgüsünden ayrı, onun bir dalı olan başka bir olay örgüsü daha meydana gelir. Bunun üzerine önce Rumeli’den göç eden Rıfat’ın ailesinin yaşadıkları anlatılır, sonrasında ise, Rıfat ve eniştesi Ethem’in başından geçenler aktarılır. Bundan sonra savaş ve göçten sağ kalanlar Anadolu’ya yerleşir. Romanda belli bir terkip içinde sunulan iki ayrı olay örgüsü ve bu olay örgülerinde yer alan olaylar bulunur. **“Bizim Diyar”** adlı romanın birinci olay örgüsünü oluşturan olaylar şöyle sıralanır:

1. Rıfat’ın Askerî Rüştîye imtihanını kazanması üzerine askerî mektebe başlaması.

2. Rıfat’ın ablası Pembe’nin Saffet Bey’le evlenmesi.

3. Rıfat’ın Askerî Rüştîye’den sonra Manastır Askerî İdadî’sini bitirip zabıt olması.

4. Rıfat’ın ablası Asiye’nin Komutan Ethem ile evlenmesi.

5. Dağları saran eşkıyanın köyleri ve şehirleri yakıp yıkması üzerine Rıfat'ın komutanından izin alıp dağlara çıkması ve çetelerin barınaklarını basması.

6. Rıfat'ın kendisinden kaçmaya çalışan çetecilerin başı olan Mihail ve yanındakilerle çatışırken yaralanması.

7. Rıfat'ın Mihail'i yakalayıp hapishaneye attırması.

8. Rıfat'ın dayısı Haşim Bey'in İclâl Hanım ile evlenmesi.

9. Mihail'in Rus yetkililerin araya girmesiyle hapishaneden çıkması.

10. Evine döndükten bir süre sonra tekrar çetecilerin peşine düşmek üzere dağlara çıkmak isteyen Rıfat'a babasının engel olmaya çalışması ve Rıfat ile tartışması.

11. Hürriyetin ilân edilmesi.

12. Rıfat'ın uğradığı suikastta atının ölmesi.

13. Rıfat'ın Zeynep ile evlenmesi.

14. Rıfat'ın düğünden hemen sonra eşkıya kovalamak üzere dağlara çıkmasına üzülen annesi Gülsüm Hanım'ın hastalanıp yatağa düşmesi.

15. Seferberlik ilân edilmesi üzerine savaşa giren Osmanlı ordusunun düşman karşısında yenilgiye uğraması.

16. Osmanlı ordusunun bozguna uğraması sebebiyle düşmanların şehirleri basıp talan etmesi.

17. Talan sırasında Mihail'in çetesiyle birlikte Ali Bey'in konağını basması ve Ali Bey'i öldürmesi.

18. Gülsüm Hanım'ın ailesini de alıp Usturumca'dan Selânik'e doğru yola çıkması.

19. Yolculuk sırasında çetecilerin Zeynep'i kaçırap Rıza Hoca'yı darp etmeleri ve Rıza Hoca'nın ölmesi.

20. Rıfat'ın dayısı Haşim Bey'in rıhtımda vurulması.

21. Gülsüm Hanım'ın ailesiyle birlikte Rumeli'den Anadolu'ya gitmesi, çocukları ve torunlarıyla birlikte İstanbul'a yerleşmesi.

22. İstanbul'un işgal edilmesi haberine dayanamayan Gülsüm Hanım'ın ölmesi.

23. İstanbul'un düşman işgalinden kurtulması ve Millî Mücadele'nin kazanılması.

“Bizim Diyar” adlı romanın ikinci olay örgüsünü oluşturan olaylar da şunlardır:

1. Rıfat'ın savaş sırasında Trablus'ta yaralanması.

2. Rıfat'ın daha yaraları iyileşmeden tifoya yakalanması.

3. Hastalığı ilerleyen Rıfat'ın Haydarpaşa'daki hastaneye gönderilmesi.

4. Rıfat'ın ölmesi ve İstanbul'daki mezarlığa gömülmesi.

5. Savaş sırasında yaralanıp kör kalan Rıfat'ın eniştesi Ethem Bey'in, ailesini bulmak üzere İstanbul'a gelmesi.

3. 2. 1. 3 Helezonik Olay Örgüsü (Çerçeve Vaka-İç Vaka Kuruluşu)

Sevinç Çokum'un helezonik olay örgüsü tipine yer verdiği romanları, **“Hilâl Görününce”**, **“Ağustos Başağı”** ve **“Gece Rüzgârları”**dır. Yazarın **“Hilâl Görününce”** romanında anlatı düzeyi, çerçeve anlatı- iç anlatı şeklinde kurulduğundan romanda iç içe geçmiş daireler şeklinde olay örgüsünün ortaya çıktığı görülür. Romanda kapsayıcı konumda olan çerçeve anlatıda, Felekzede Ârif Çelebi'nin romanını yazmak amacıyla Kırım'a gidişi, orada Kırım Türklerinin tarihi, gelenekleri ve yaşayış biçimleri hakkında araştırmalar yapışı, gözlemlediklerini

defterine kaydederek roman türünde bir eser ortaya koyuşu anlatılır. Dolayısıyla burada Felekzede Ârif Çelebi'nin romanını oluşturma sürecinin hikâyesi sunulur. Kapsanan anlatı konumunda olan iç anlatıda ise, Arslan Bey'in yakınlarının şahıslarında Kırım Türklerinin yaşadıkları zulüm ve verdikleri mücadele anlatılır. Sunulan bu hikâye, Felekzede Ârif Çelebi'nin romanında anlattığı hikâye olduğu için dış anlatı ile iç anlatı arasında bir bağ kurulur.

“Hilâl Görününce” adlı romanda çerçeve anlatının olay örgüsünü oluşturan olaylar şunlardır:

1. Felekzede Ârif Çelebi'nin Kırım'a gitmek için Dersaadet'ten fırtınalı bir günde gemiye binip Sinop'a gelmesi ve orada konaklaması.
2. Felekzede Ârif Çelebi'nin Kırım'a gitmeden önce yanına gittiği Şeyh Şamil ile görüştüğü sırada bir çatışmanın ortasında kalması.
3. Felekzede Ârif Çelebi'nin Kırım'da bir yıl kalıp gördüklerini defterine kaydettikten sonra İstanbul'a döndüğünde bu malzemelerden yola çıkarak kitabını yazıp neşretmesi.

“Hilâl Görününce”de iç anlatının olay örgüsünü oluşturan olaylar da şunlardır:

1. Hıdırellez gününde Kırım Türklerinin bir araya gelmesi ve şenlik yapılması.
2. Arslan Bey'in Şahbaz Bey ile köylülere zulmeden İgor Gregoroviç'in çiftliğine gitmesi ve orada eğlenen misafirlerden biriyle kavga etmesi.
3. Hamza Batur'un Halime ile evlenmesi.
4. İgor Gregoroviç'in Kırım Türklerinin köylerindeki meraları işgal etmesi üzerine köylülerden Şahbaz Bey'in İgor ile kavga etmesi.
5. İgor'un kendisini döven Şahbaz Bey'i yetkililere şikayet etmesi üzerine Şahbaz Bey'in hapishaneye atılması.

6. Damadının haksız yere hapishaneye düşmesine üzülen Nizam Dede'nin hastalanması ve sonrasında gücünü toplayıp iyileşmesi.

7. Arslan Bey'in İgor'un arkadaşı Boris'i güreşte yenmesi üzerine İgor'un Arslan Bey'le daha önce anlaştığı şekilde Şahbaz Bey hakkındaki şikayetini geri alması ve Şahbaz Bey'in hapishaneden çıkması.

8. Kırım Harbi'nin başlaması üzerine Arslan Bey'in Osmanlı ordusuna yardım etmek üzere cenge gitmesi.

9. Rus ordusunun mühimmatlarını ele geçirmek üzere Osmanlı ordusunun baskın yaptığı sırada, Osmanlı ordusuna kılavuzluk eden Arslan Bey'in çatışma sırasında yaralanması.

10. Rusların Kırım Türklerine ait tarihî Hansarayı'nın da içinde bulunduğu Bahçesaray'ı işgal etmeleri ve Kırım Türklerinin köylerini basmaları.

11. Rus Kralı Nikolay'ın ölmesi.

12. Hamza Batur'un bir oğlunun olması.

13. Seyit Ali Çavuş'un ölmesi.

14. Osmanlı ordusuna yardıma giden Hacı İsa Bey'in oğlu Yakup'un peşine düşen Rus askerlerinin, Yakup'u aramak için yola çıkan Nizam Dede'nin oğlu Giray'ı Yakup sanarak öldürmeleri.

15. Arslan Bey'in Giray'ı öldüren Rus askerlerini pusuya düşürüp öldürmesi.

16. Sivastapol Kalesi'nin düşmesi.

17. Osmanlı ve Rus ordusunun savaştan çekilmesi.

18. Arslan Bey'in Şirin ile evlenmesi.

19. Arslan Bey'in Kırım Türklerinin yaşadığı köyleri istilâ eden ve onlara zulmeden İgor Gregoroviç'in üzerine at sürerek ona haddini bildirmesi.

20. İgor Gregoroviç'in Arslan Bey'i yetkililere şikayet etmesi üzerine Arslan Bey'in savaş sırasında Osmanlı ordusuna yardım ettiği gerekçesiyle tutuklanarak memleketinden sürülmesi.

“Hilâl Görününce” romanında olduğu gibi **“Ağustos Başağı”**nda da anlatı seviyesinin çerçeve anlatı-iç anlatı şeklinde kurgulandığı görülür. Dolayısıyla iki olay örgüsünün iç içe geçtiği bu romanda, kapsayan anlatının olay örgüsünde, romanın yazılış macerasına yer verilirken, kapsanan anlatının olay örgüsünde ise, romanda yer alan karakterlerin hikâyesi sunulur.

“Ağustos Başağı”nda çerçeve anlatının olay örgüsünü oluşturan olaylar şunlardır:

1. Ârif Çelebioğlu'nun Söğüt'e gitmesi ve Kurtuluş Savaşı gazilerinden Yusuf Bey'le tanışması.
2. Ârif Çelebioğlu'nun Kurtuluş Savaşı gazilerinden Yusuf Bey ile Söğüt'ü gezip yazacağı roman için malzeme toplaması.
3. Ârif Çelebioğlu'nun Söğüt'te Ertuğrul Gazi'yi anma törenlerine katılması.
4. Ârif Çelebioğlu'nun romanını yazmak üzere Söğüt'ten ayrılması.

“Ağustos Başağı”nda iç anlatının olay örgüsünü oluşturan olaylar da şunlardır:

1. Yurdun işgal edildiği günlerde memleket meselelerini konuşmak amacıyla kahvehanede toplanan Söğüt eşrafının arasında, düşüncelerin tartışıldığı sırada kavga çıkması.
2. Jandarma Kumandanı'nın Kuvayı Milliye için gönüllü toplamak üzere Söğüt'e gelmesinden sonra Söğüt taburunun oluşturulması.
3. Misak-ı Millî'nin ilân edilmesi.

4. Yusuf'un gönüllü jandarma olduktan sonra Bursa'da kurulan mektebe gidip eğitim görmesi.
5. Yusuf'un Çaltı'ya karakol kurulması üzerine buraya kumandan olması.
6. Gediz Muharebesi'nin yapılması.
7. Düzenli ordunun kurulması.
8. Yusuf'un peşine düştüğü eşkıyalardan Kayalı Süleyman'ın karakola teslim olması ve affedilmesi.
9. Söğüt'e giren Yunan kuvvetleri ile Türk ordusunun çatışması sırasında ağır yaralanan Kayalı Süleyman'ın hayata gözlerini kapaması.
10. Söğüt'ün düşman tarafından işgal edilmesinden dolayı yetkililerin Söğüt'ün terk edilmesi hususunda karar almaları ve bunun üzerine Söğüt halkının şehirden göç etmesi.
11. İlyas'ın Türk ordusu ve Yunan kuvvetleri arasında çıkan çatışmada şehit olması.
12. Kütahya-Eskişehir Muharebesi'nde Türk ordusunun ağır zayıat vermesi.
13. Tekâlif-i Milliye kanununun çıkması.
14. Muharebe sırasında yaralanan İzzet'in gazi olması.
15. Osman'ın çatışmada şehit olması.
16. Başkumandanlık Meydan Muharebesi'nin kazanılıp düşmanın kovulması.
17. Söğüt'ün düşman işgalinden kurtulması üzerine muhacirlerin tekrar Söğüt'teki yuvalarına dönmesi.
18. Esmâ'nın arkadaşı Hacer'in ölmesi.
19. Söğüt'te zafer kutlamalarının yapılması.

“**Gece Rüzgârları**” adlı eserde de anlatı seviyesi temel anlatı-alt anlatı şeklinde kurgulanmıştır. Romandaki temel anlatıda kurmaca bir şahıs olan Süsen Divitçi adlı bir yazarın yaşam serüveni anlatılırken, alt anlatıda ise, Süsen’in yazma denemeleri yapan komşusu Nilece’nin kaleme alıp Süsen’e okuması için sunduğu hikâyeye yer verilir.

“**Gece Rüzgârları**”ndaki temel anlatının olay örgüsünü oluşturan olaylar şunlardır:

1. Apartmanda yangın çıkması ve bu sırada ayakları tutulan Süsen’in komşusu Nilece tarafından kurtarılması.
2. Gazetenin verdiği yemeğe katılan Süsen’in burada bir konu üzerinde kendi gibi yazar olan Yağız Bey ile tartışması.
3. Gecekondu sakinlerinin Tepeşehir’de eylem yapması ve bu sırada orada bulunan Süsen’in darbe alması.
4. Süsen’in komşusu Nilece’nin eşi Arda’dan ayrılması.
5. Tepeşehir’de yaşayan mahalle sakinlerinin eylem yapması üzerine çatışma çıkması.
6. Hayattan beklentileri çok yüksek olan ve bu beklentilerine ulaşamadığı için hayal kırıklığı yaşayan Nilece’nin intihar etmesi.

“**Gece Rüzgârları**”nda alt anlatının olay örgüsünü oluşturan olaylar da şunlardır:

1. Himmet’in bekçi olarak çalıştığı firma kapatılınca işten çıkarılması.
2. Himmet’in eşi Nakış’ın yoksulluktan bıkip evi terk etmesi.
3. Bir süre pazarcılık yapan Himmet’in eski çalıştığı firmanın tekrar açılması üzerine bekçilik işine geri dönmesi.
4. Yaşadığı olaylardan yıpranan ve bunalıma giren Himmet’in intihar etmesi.

3. 2. 2 Başlangıç Seçimi

3. 2. 2. 1 Baştan Başlatma

Sevinç Çokum'un bütün romanlarında anlatının ortadan ya da sondan başlatılması yerine baştan başlatılarak sunulduğu görülür. Yazarın “**Zor**” adlı ilk romanının başında sahneleme tekniğiyle okur köyde yaşayan bir aile ortamıyla karşı karşıya getirilir. Romanda yer alan şahısların söz, hareket ve bütün etkinliklerine okurun şahit olduğu bu giriş kısmında, ayrıntılar okurun gözünün önünde cereyan edecek şekilde sunulur. Dolayısıyla yazar bu şekilde âdeta anlatmaktan çok gösterir:

“Babasının varlığı, merdiven basamaklarındaki gıcırtıda belirlenip, o durgun akşam saatlerini kımıldattı. Anası, gaz lâmbasını yakmış, duvara asıyordu. Sofanın donuk aydınlığı, sığınılan ılık bir yer...”

Kabarık, yuvarlak çarşı ekmeklerini babasının elinden alıp, doğruca Zühre Nine'nin uçtaki odasına koştu. Coşkunlukla,

- Bak nine, babam çarşı ekmeği getirivermiş! Senin sevdiğin ekmeklerden... dedi.

Ak örtüsü, yaşlı kadının yüzünü bir güzel çevrelemişti. Pencerede mavimsi bir koyuluğa bürünen köyün bir ufacık parçası... Nine, tesbihini çabucak koynuna attı. Doğruldu yerinden. Pöstekiye kıvrıp katladı.

- Ninem küs müsün bana? Dönüp bakıvermedin yüzüme. Küs müsün?

Zühre Nine'nin kollarına, yüzüne bir telâş yürüdü. Titrek elleriyle çocuğun saçlarını okşadı.

- Ben sana küser miyin oğul! Koklayalım bakalım çarşı ekmeğimizi. Küser miyin? Sen daha hiç günahsız bir uşaksın. Biz artık kocadık oğul. Kocamış kişinin konuşmasından nolacak? Karnımıza bir kurt düşer, sebepli sebepsiz ağlarız. Ağlarız helbet. Ekmeğimizi sofraya götürüver hele!” (Çokum, 1978: 7-8).

Sevinç Çokum'un diyalog ve eylem aktarımından faydalandığı bu kısımda yer yer tasvirî öğelerin de kullanıldığı ve böylelikle okurun renk, ses ve koku duyularına bir arada hitap edildiği görülür. Zaten Şerif Aktaş'a göre, “Aynı metin halkasında ve hatta aynı mânâ birliği içinde ‘anlatma’, ‘gösterme’ ve ‘tasvir’e ait satırlar bir arada bulunabilir. Bir metinde, resimle tespit edilebilecek herşey, tasvir vasıtasıyla dikkatlere sunulur. Onlar arasındaki münasebetler ya anlatma veya gösterme yoluyla nakledilir.” (Aktaş, 2000: 131). Eserin giriş kısmı bu bilgileri örnekleyecek niteliktedir.

Yazar, “**Bizim Diyar**” romanında okuru olayların gelişmeye başlamasından önce, çocukları Rıfat’ın nerede eğitim göreceği konusunda karar aşamasında olan Gülsüm Hanım ve kocası Ali Bey’in söz ve düşünceleriyle karşı karşıya getirir ve böylelikle de okuru doğrudan roman dünyasının içine çeker:

“ ‘Rıfat’ım bu yerlerde seni kim durdurabilir? Yüksek dağların keskin ayazı gibi titretesin gâvuru. Battal Gazi’yi öğreneli, şimdiden kendini bir yiğit bilmektesin. Zabit olup, şunca eşkiyanın hakkından gelesin ha? Osmanlı’nın ayağı kurtuldu kurtulacak Rumeli’nden.’

Gülsüm Ana böyle söyleydi. Bu ses yeri göğü tutar gibiydi. Dualı hoş sözdü. Hem onun sesi duyulmadan Ustorumca’da gün ışımazdı. Çağırın, seven, birleştiren bir ses...

Ali Bey Rıfat’ın askerî mektebe gitmesine istekli görünmüyordu. ‘Ben göçüp gidersem şu toprağın, şu mülkün başına biri gerekli. Hem de oğlumuz taşkın, deli bir oğlandır. Emir altında durmaz, itaat etmesini bilmez.’ (Çokum, 2012: 1).

Bu şekilde başlangıçta gösterme tekniğinden faydalanarak okuru romanın temel şahsı olan Rıfat’ın anne ve babasıyla tanıştıran yazar, babasının kaygılarını ön plâna alarak Rıfat hakkında verilecek karar konusunda anlatı içinde kolayca bir ara düğüm oluşturur, dolayısıyla da daha baştan okurun zihninde bir merak meydana getirir. Bu merak ögesini kuvvetlendirmek için ise, geciktirme tekniğine yer vererek Rıfat’ın ve ailesinin geçmişte başlarından geçen olay ve durumları aktarır. Bu uzun bölümden sonra Rıfat’ın babası Ali Bey’in onun hakkındaki kararıyla ara düğüm çözülür:

“Ali Bey o günlerde yumuşak, uysal biri oluvermişti. Gülsüm Hanım’ın ve Rıfat’ın isteğine karşı çıkmadı. Rıfat askerî rüştiyeye gönderilecekti. ‘İçindeki hevesi nerde söndürecek engellemiş olsam? Varsın, o da dedeleri gibi asker olsun,’ diye düşünüyordu.” (Çokum, 2012: 23).

Baştan başlatma tekniğinin seçildiği diğer bir eser olan “**Hilâl Görününce**”de anlatılan hikâyenin başında okur, akşam üstü pazardan evine dönmekte olan Nizam Dede ile karşılaştırılır. Bir süre Nizam Dede’nin pazardan dönüşte aklından geçenlerin sunulduğu anlatıda, bundan sonra okur, yol boyunca onun yolda gördüğü şahısları ve çevreyi tanımaya başlar:

“Evlerin bacalarından dumanlar yükseliyordu. Göğün mavisi boz bir renk almıştı. Tarlalardan ve çayırlardan dönenler, o boz rengin altında ağır ağır evlerine gidiyorlardı. Köy yolu bu saatlerde birden kalabalıklaştı. İşte kuyruklarını iki yana sallayıp yürüyen sıra sıra mandalar, inekler... Çalımlı çalımlı gidiyorlar. İnsanı bezdiren, ağır adımlarla... Sonra çayır aldırmaya götürülmüş olan taylor ve atlar... Onlar da han veya kalgay ordusunun seferden dönen atları gibi mağrur... Birbirleriyle şakalaşan gençler, çeviklikle onlardan aşağı kalmamaya çalışan kart babalar, kart analar...” (Çokum, 1993: 18-19).

Nizam Dede’nin evine gelmesiyle birlikte aile bireyleri de tek tek okura tanıtılır. Böylelikle romandaki olayların gelişmesinden önceki bu kısımda, olay örgüsü içinde önemli fonksiyonlar yüklenecek şahıslar hakkında ipuçları da verilmiş olur.

Millî Mücadele yıllarının anlatıldığı “**Ağustos Başağı**” romanının başlangıcında, savaş başlayıp olaylar gelişmeden önce Söğüt’teki hayat düzeni sergilenir. Romanda savaş sırasında cepheye gidip burada eylemleriyle okur karşısına çıkacak olan gençler, anlatının başında “çardaklı kahve”de toplandıkları sırada tanıtılır. Yine bu başlangıç kısmında Millî Mücadele öncesinde Söğüt ve çevresinde yapılan hazırlıklardan da söz edilir:

“Söğüt’te bir kıpırtı başlamıştı. Yusuf bunu nicedir seziyordu. Kaymakam Bey’in, Belediye Reisi’nin, Şube Reisi’nin ve eşraftan bazı kimselerin bir mücadeleye hazırlandıklarını hissediyordu. Geç saatlere kadar yanan mum aydınlıkları, gece Söğüt sokaklarında gezinen alışılmadık ayak sesleri, açılıp kapanan kapılar, pencerelerde kıpırdanan gölgeler, bunu anlatmağa yetiyordu. Çoktandır kabuğuna çekilmiş gibi görünen Müdâfaa-yı Hukuk Cemiyeti’nin tozlu pencereleri aydınlanmış, bahçe duvarı, yeni kireç boyasıyla belirmiş, gireni çıkkanı çoğalmıştı. Erzurum, Balıkesir Kongreleri’nin yapıldığı günlerde, bu iki katlı kerpiç binanın kalabalığı daha da arttı. İskemleler koşturuldu, bahçe dolup taşı.” (Çokum, 2009: 55).

Göçmen bir ailenin Avustralya’da ve sonrasında Türkiye’de geçen yıllarının anlatıldığı “**Çırpıntılar**”da, ailenin Avustralya’daki yaşamına yer verilen kısım, anlatıya bir giriş niteliğindedir. Bu başlangıç kısmında, ailenin Avustralya’daki kurulu düzeni, çocuklarının yetişme tarzı, komşu ve arkadaş çevreleri okura ayrıntılı bir şekilde sunulur. Yine, ailenin Avustralya’ya geliş günleri ve sebepleri de başlangıç bölümünde anlatılır. Tekin, Esra ve yabancı kültürle yetişmiş oğulları Korhan’ın Türkiye’ye dönmesinden önce sunulan bu kısım, gelişme kısmında

meydana gelecek olaylara bir hazırlık aşaması oluşturmasının yanında, aynı zamanda olayların sebebini de açıklayıcı bir işleve sahiptir.

27 Mayıs 1960 İhtilâli'ne yer verilen **“Karanlığa Direnen Yıldız”** adlı romanın giriş kısmında, ihtilâl öncesinde toplumda oluşan hareketlilik ve insanlar arasındaki kutuplaşma ortaya koyulur. Yine, romanın bu başlangıç kısmında anlatının temel şahsı olan Feridun'un gazeteciliğe nasıl adım attığı ve bu meslekteki idealleri anlatılır. Ayrıca Feridun'un ailesi, apartmanlarındaki komşu ve akrabaları da okura takdim edilir.

“Deli Zamanlar” romanının giriş kısmında, genç yazarın kendisi gibi idealist gençleri çevresinde toplayarak partinin gençlik teşkilâtını kurma çabası anlatılır.

Bir köyden kente göç ediş hikâyesine yer verilen **“Gülyüzlüm”**de, Zeynep ve kızı Ayşenaz'ın İstanbul'daki yaşam serüveninin sunumundan önce anlatının başında, onların köyden İstanbul'a gitmelerine sebep olan olaylardan söz edilir. Yine, Zeynep'in ve kızının köydeki günlerine yer verilen bu bölümde, Zeynep'in diğerk çocukları da tanıtılarak böylece ailenin bir aradaki hâli sergilenir.

“Gece Rüzgârları” adlı romanının başında anlatı boyunca gördüğü rüyalar üzerinde düşünen ve bu rüyalardan yola çıkıp bir roman yazmak isteyen Süsen'in “kolay bir insan değıl” (Çokum, 2004: 227) dediğı, esrarengiz, içe dönük birisi olan komşusu Nilece ile ilgili görüp kaydettiğı rüyalarına yer verilir.

Yine bu başlangıç bölümünde, romanı için malzeme toplamaya çalışan Süsen'in, Nilece'nin de yönlendirmesiyle dikkatini gecekondu sakinlerinin yaşadığı Tepeşehir'e yönelterek orada araştırma yapma kararı aldığı görülür. Bundan sonra roman, yazarın yaptığı araştırma, inceleme ve gözlemlerle ilerler.

Sevinç Çokum'un **“Tren Burdan Geçmiyor”**un giriş kısmında da gazeteci Nüzhet ve çevresi tanıtılır. Yine bu kısımda Nüzhet'in iyi bir gazeteci olmak isteyen Aysan adlı genci tecrübeli bir gazeteci olan Süsen ile tanıştırmasına ve Süsen'in de ona yaptığı tavsiyeler ile gösterdiği hedeflere yer verilir. Böylelikle bu başlangıç bölümünde Aysan'ın hedefleri sunularak anlatı boyunca onun bu hedeflere ulaşma

yolunda gösterdiği gayretlerin anlatılmasından önce bu konuda bir hazırlık yapılmış olur.

Genç bir ressam olan Feda ve çevresinin tanıtıldığı **“Arada Kalmış Tebessüm”**ün giriş kısmında da Feda’nın Ankara konulu bir resim sergisi açma plânından ve Ankara’ya dair izlenimlerinden söz edilir.

“Lacivert Taşı” adlı eserin giriş kısmında da Hicret Bey ile onun aile ve çevresi tanıtılır. Ayrıca bu bölümde kimsesiz bir çocuk olan Yedigâr’ın Hicret Bey’in ailesine nasıl katıldığı anlatılır. Bundan sonra anlatı boyunca kervanla yolculuk yaptığı sırada Hicret Bey’in peşine takılıp evine gelen Yedigâr’ın aileyle kaynaşarak onlarla birlikte yaşaması ve aynı zamanda ailenin başına gelen sıkıntılara karşı onlarla bir arada mücadele edişi sunulur.

“Çok Yapraklı İlişkiler” adlı romanın giriş kısmında ise, anlatının temel karakteri olan Yamaç ile Yamaç’ın aile, akraba ve arkadaş çevresi tanıtılır. Yine bu bölümde Yeni İnsan Araştırma Merkezi’nin kuruluşu ve çalışmaları anlatılır. Ayrıca bu bölümde Yeni İnsan Araştırma Merkezi’nin ürettiği projeleri eleştiren Koza Bey ve öğrencilerinden de söz edilmek suretiyle, iki farklı grup sunularak anlatıda ortaya çıkacak entrik yapı için bir ortam hazırlanır.

Sevinç Çokum’un bütün romanlarında bu şekilde sonradan gelişecek olaylar için bir zemin oluşturma aşaması söz konusudur.

3. 2. 3 Entrik Yapı Oluşumu

3. 2. 3. 1 Çatışma Unsuru

Bir anlatıda çatışma, olayların sebebini oluşturup anlatıyı yürüten ve böylelikle de olayların ritmini sağlayan önemli bir unsurdur. Sevinç Çokum romanlarına iç ve dış çatışma unsurları yerleştirerek entrik yapıyı kurar. Yazarın ilk romanı **“Zor”**da olaylar dizisi, dolayısıyla Kerim’in öyküsü onun iç dünyasında yaşadığı, köydeki ailesinden ayrılmayı istememe-kentte yeni bir başlangıç, iş sahibi

olmayı isteme çatışmasıyla başlar. Anlatıcı, bu çatışmanın ortaya çıkmasından önce fakir bir köy çocuğu olan Kerim’in hayallerine ve beklentilerine şöyle değinir:

“Kemikleri geliştii. Ne zamandır gönlü bir yerlere sığamaz. Çocuğun düşleri, şehirlere doğru uzanır gider. Sığırların, tezek kokusunun, ocak islerinin ötesinde bir dünya düşünüp durur.” (Çokum, 1978: 8).

Kerim bu şekilde köyden farklı bir yaşayış şekli hayal ederken halasının kendisini İstanbul’a çağırın mektubunu okuyunca önce “içinde kaynayan bir sevinç” (Çokum, 1978: 10) duyar, ancak daha sonra içine bir kurt düşer ve sevinç yerini bir korkuya bırakarak, Kerim’in iç dünyasında bir çatışmaya sebep olur. Anlatıcı Kerim’in bu hâlimden kısaca şöyle söz eder: “Uyuyup uyanıyor Kerim. Üşüyor. O ışık, o uğultu az ötesinde hep var.” (Çokum, 1978: 17).

Kerim, bu kararsızlıktan kısa sürede kurtulup İstanbul’a gidip halasının yanına yerleştikten sonra ise, anlatı boyunca etkisini sürdüreceğ başka bir çatışmanın, kente yabancılaşma-kent yaşantısını benimsemeye, uyum sağlamaya çalışma şeklinde ortaya çıkan bir ikili karşıtlığın içine düşer. Bunu halasının yanından ayrılıp Kerim’in yengesinin yanına yerleşen Kerim’in halasının evinden ayrılma sebebi hakkında söylediğı “Ne bileyim, alışamadım âdetlerine.” (Çokum, 1978: 65) şeklindeki açıklamasından da anlamak mümkündür. Ayrıca Kerim’in ailesinin kendisine verdiğı öğütlerle, arkadaşlarının İstanbul’daki eğlence hayatına kendisini yönlendirmesi arasında da zaman zaman gidiş-geliş yaşadığı görülür. İç çözümleme tekniğıyle anlatıcı Kerim’in iç dünyasını şöyle yansıtır:

“Çocuk, karşı duvara dikti gözlerini. Babası, anası, ninesi o duvarda ellerini ve ağızlarını oynatarak belirdiler. Öğüt, öğüt, öğüt...” (Çokum, 1978: 103).

“Rumeli’nin kaybedilme eşiğindeki” (Kabaklı, 2002: 566) günlerinin anlatıldığı “**Bizim Diyar**” romanında hem fikren hem de fiilen çatışmalarla anlatı yürütölür. Roman boyunca sık sık karşımıza çıkan Ali Bey ile Haşim Bey, Ali Bey ile Rıfat, Rıfat ile Ethem Bey arasındaki fikir ayrılıkları sayesinde, anlatı hem hareket kazanır hem de fikir çatışmalarından romanın mesajını destekleyen anlam ortaya çıkar. Romanda yer alan bu fikir çatışmalarından Rıfat ve eniştesi Ethem arasındaki tartışma sırasında yaşananlar gösterme ve anlatma tekniğinin bir arada kullanımıyla şöyle aktarılır:

“Gülsüm Ana, ‘Böyle yaşlı günümüzde şu zabitlerin yaptığına bakın! Nerdeyse gırtlak gırtlığa gelecekler,’ diyordu. ‘Çekmişler çizimleri ayaklarına, giymişler haki renkte elbiseyi, durmadan tütün içip birbirine bağırırlar. Ali Bey’in bu kavganın uzağında kalması nedendir? Bu her ikisinin de fikrine uymadığını mı gösterir? Bilirim ki, Sultan Hamid köşke kapatılalı, Ali Bey de kendisini onun yerine koyar. Odalardan çıkmaz böyle.”

Duvarı Sultan Hamid’in bir resmi asılıydı. Ethem Bey resmin karşısındaki koltukta oturuyordu.

‘Yoksa beni bir halâskâr zabiti mi sanırsın?’

Rıfat ayaktaıdı. Sırtı resme dönüktü.

‘Fikirlerin, onların fikirleridir. Eğer İttihat ve Terakki Fırkası çökerse sizin yüzünüzden çökecektir.’

‘Ben sadece hakikatlerden söz ediyorum.’

‘Hakikatler... Bulgar, Sırp, Rum el ele vermiştir. Buna karşılık sen birliği bozan bir düşüncenin peşinde koşuyorsun.’

‘Eğer bir muharebe çıkacaksa bana düşen vazifeden kaçınmayacağım bilinmelidir. Sana vatan sevgisini zamanında ben öğretmişim. Ama ittihatçılar bir harbe girmemizi kolaylaştırmak için ellerinden geleni yapmaktadırlar. Bu zemini bilir bilmez hazırlıyorlar.’

‘Ethem Ağabey, ne olur gözlerini aç, ne olur etrafına bir bak! Dünya harp istiyor Ethem Ağabey! Dünya nicedir ölçüyor, biçiyor, hesaplıyor...Yeni buluşlar ansızın ve art arda patlak verdi. Dünyanın şöyle bir kıpırdanışıyla pek çok şey alt üst olacak. Diyelim ki bir zelzele sırasında senin şu iskemlenin bir başka yere sürüklenmesidir bu. Yer kapma, besleyici, yaşamayı kolaylaştırmacı kaynaklara sahip olma arzusu kıpırdıyor. Bu iştahlı bakışların, bu sulanmış ağızların karşısında biz ne yapmalıyız?’

‘Böyle bir muharebede tarafsız kalamaz mıyız?’

‘Kalamayız. İstesek de kalamayız. Çünkü zorlayacaklar bizi. Çünkü topraklarımızın paylaşılması kaç yıl önce düşünölüp hesaplanmıştır. Bunu bilmiyor değilsin. Top tüfek kullanmadan da bir devlet yıkılabilir. İçten içe çürüyen bir ağaç düşün. Onun gibi. Diyelim ki elli yıl sonra bir ağaç ansızın devriliyor.’

‘Harb çıksa tek başına nasıl dayanır o ağaç. Söyle nasıl dayanır?’

‘Muharebeyi istediğimi mi sanıyorsun? Ben istemesem de o patlayacak! Bu yüzden içimizdeki ikilik ortadan kalkmalıdır. Bu yüzden derlenip toparlanmalıyız. Gözlerindeki bağı çöz Ethem Ağabey.’

Ethem ayağa kalktı. Odada bir uçtan bir uca yürüdü.” (Çokum, 2012: 169-170).

Romadaki bu fikir çatışmalarıyla anlatı ortamında oluşan hareketliliğin özellikle çetecilerle fiilen mücadelenin yapıldığı kısımlarda daha fazla arttığı görülür. Dağları saran eşkiyayı gece gündüz demeden takip eden Rıfat'ın, kendisinden kaçan çete başı Mihail'i kovaladığı dakikalarda oluşan aksiyon, sahneleme tekniğinin yardımıyla şöyle gözler önüne serilir:

“Köylüler suskun durunca, yürüdü. Birkaç metre ilerisinde iri yapılı bir genç, çift öküzlü bir arabaya deri yüklüyordu. Bir an yüklemeyi bırakıp Rıfat'a baktı. Köy evlerinin sıralandığı dar bir yolun tam köşesindeydi arabası. Birden, elini beline attı. Çabucak çıkarttığı revolveriyle ateş etmeye başladı. Rıfat sarsıldı. Omzunu tuttu. Recep'in yıkıldığını gördü. Ateş eden kendisini yolun köşesine gizledi. Köylüler kaçıyor, ayak sesleri Rıfat'ın sağından solundan akıp gidiyordu. Kaçak yeniden ateş etti. Rıfat silahını çekti. Ardında çavuşun sesi...

‘Recep...’ diyordu. ‘Recep ne oldun?’

Rıfat bütün bu sesleri bir yana itip koştu. O dar sokakta kendisiyle, kaçaktan başka kimse yoktu. Dört yol ağzına gelince adamın bir şaşkınlık geçirdiğini gördü. Tetiğe basktı. Tökezlendi adam. Yerdeki tozu sürüdü düştüğünde. Debelendi. Doğrulmaya çalıştı. Rıfat yanına varıp;

‘Bırak silahımı,’ dedi.

Ayağıyla beline bastı.

Çavuş ve üç askeri yetişip geldiler. Atıf;

‘Kumandanım, yaralısın!’ diye bağırdı.

‘Sıyırıp geçmiş olmalı,’ dedi Rıfat.

Koltuk altlarından tutup kaldırdılar adamı. Direniyordu.

‘Mihail...’ dedi Rıfat. ‘Sen Mihail olmalısın...’ (Çokum, 2012: 97-98).

“Hilâl Görününce”de de tematik güç olan Arslan Bey'i harekete geçirerek olay örgüsünün oluşmasını sağlayan temel çatışma, Rus zulmüne maruz kalan Kırım Türklerinin ortak ikilemini oluşturan, kendi vatanlarında bağımsız yaşamak istemelerine rağmen öz topraklarında esir hayatı sürmeleridir. Hepsinin ortak isteği Kırım'ın istiklâle kavuşmasıdır. Bu istek ve ümit anlatı şahıslarının ağzından sık sık dile getirilir. Giray ve hanımı Şirin kendi aralarında şunları konuşurlar:

“- Kırım'ın kurtulmasını kim istemez ki...
Bunları söyledikten sonra oğlunun yüzüne eğildi.

- Biz görmesek de, belki bu balalar o günleri görürler.

Şirin,

- Belki... dedi.” (Çokum, 1993: 28-29).

Yine, eski Kırım Sarayı’nın yanındaki mezarlıkta türbedârlık yapan Seyyit Ali Çavuş’un da tek isteği Kırım’ın kurtulmasıdır:

“- Dünya nimetleri ne ki Giray Can? dedi. Biliyorum, giraylar gibi cömert bir yüreğin var. Adına lâıyk bir kişisin. Ama ihtiyar Seyit Ali Çavuş’un tek istediği, Kırım’ın kurtulmasıdır.” (Çokum, 1993: 65).

“Kırım’a esaret zinciri vuruldu. Şu kadar yıl geçti, o zinciri kıramadık” (Çokum, 1993: 181) diye üzülen Nizam Dede de Kırım destan kahramanlarından Çorabatır gibi bir kahramanın çıkıp Kırım’ı kurtarmasını ister:

“- Mollalar, ağalar! Bugün herkes bir dilekte bulundu. Benim de yanık yüreğimden şöyle bir niyet geçti. Dedim ki, Tanrı Kırım’a bir Çorabatır göndersin. Yüz yıllık acımız dinsin, dedim.” (Çokum, 1993: 86).

Amcası Nizam Dede ve diğer Kırım Türklerinin haykırışları karşısında dayanamayan Nizam Dede’nin namlı bir pehlivan olan yeğeni Arslan Bey, Kırım Türklerinin esaret zincirinin kırılması için harekete geçer ve öncelikle Rus Kralı’nın desteğini alarak köylülere zulmeden Rus çiftlik beyi İgor Gregoroviç’in karşısına dikilir. Arslan Bey’in bu cesur tavrı karşısında şaşkınlık içine düşen İgor’un gözünden Arslan Bey şöyle tanıtılır:

“Hiç şüphesi yoktu; bu adam yalnız pazularıyla değil, yüreği ve imanıyla da güçlü biriydi. Hem nasıl! Şerefi için ölebilir, Kırım için kendini feda edebilirdi. Karşısında bütün bir Kırım Türklüğü duruyordu.” (Çokum, 1993: 177).

İgor’la uzun süre mücadele edip ona haddini bildiren Arslan Bey yine, Osmanlı-Rus savaşında Osmanlı ordusuna yardım için cenge katılır, Kırım Türklerine zulmeden Rus askerlerinin üzerine baskınlar yapar.

“**Ağustos Başağı**” romanında da anlatıya hareket kazandıran ilk çatışmalar, Millî Mücadele öncesinde oluşan fikir ayrılıkları sebebiyle, anlatının başında şahıslar arasında çıkan kavgalarla oluşur. Ancak esas aksiyonu oluşturan ve anlatıyı yürüten

temel çatışmalar savaş sırasında Türk ve Yunan kuvvetleri arasında ortaya çıkan çatışmalardır. Anlatıda heyecanın arttığı bu kısımlar, romanda canlı bir anlatımla şöyle sunulur:

“Birdenbire bir ateş yağmuru... Beklenmedik, inanılmaz bir yanardağ gibi tepe ateş kumağa başladı. Selim kendini yere attığında ‘Yunanmış... Yunanmış bunlar!’ diye söyleniyordu. Ateş yağmuru yüzyıl sürmüş gibi geldi ona. Sesler hafifleyince başını kaldırdı; alay dağılıyordu. Düzensiz, başıbozuk bir görünüş içinde... Toz duman... Seyit’i aradı. Biraz ötesinde bir yaralıyı kaldırmağa çalışıyor. Beceremeyecek. Yaralı iri kıyım biri. Hem de bu... Kayalı Süleyman evet... O yana koştu. Başından yaralanmış.” (Çokum, 2009: 187).

Bu dış çatışmaların yanında, şahısların iç çatışmalarının da anlatıda yer aldığı görülür. Anlatının temel şahsı olan Yusuf’un çocukluk aşkı Esma’ya olan sevdasının da anlatı dokusuna yerleştirildiği romanda, okur roman boyunca Yusuf’un Esma’yı kaybetme konusunda yaşadığı iç çatışmalara şahit olur:

“Şimdi bu söz de neyin nesiydi? Yoksa kafesinden uçup gidecek olan Esma mıdır? Yusuf’un ayakları yere çivilenmişti. Esma’yı bir isteyen mi var yoksa? Neden olmasın? Tam çağıdır. Bir değil, pek çok talibi çıkacaktır. Esma giderse yaşamasın Yusuf...” (Çokum, 2009: 31).

Bu şekilde Esma’yı kaybetme korkusu yaşayan ve iç dünyasında yurdunun acısıyla birlikte bu acıyı da hisseden Yusuf, Millî Mücadele başladığında cepheye gidip gitmeme konusunda kısa süreli bir kararsızlık yaşar:

“Yusuf suskundu. Şimdi o da karar vermeliydi. Önünde iki yol vardı. Bunlardan birini çocukluk arkadaşı İzzet farkında olmadan ona açıvermişti. Bu, yeniden beliren cephe yoludur. Öteki yolun başında ise, Esma vardır. Esma’yı istemek vardır.” (Çokum, 2009: 81-82).

Göç hadisesinin insan ruhundaki etkilerine yer verilen **“Çırpıntılar”** romanında iç çatışmaların yoğun bir şekilde anlatıda yer aldığı görülür. Romanda iş bulmak için ailesiyle birlikte Avustralya’ya yerleşen, ancak yıllar geçmesine rağmen buranın yaşam biçimine ayak uyduramayan, buraları yabancılayan ve bundan dolayı da kendi memleketine dönmek isteyen Tekin, sık sık bir ikilem içinde kalarak çırpınıp durur. Anlatıda Avustralya’dayken iş seyahatinden döndüğü sırada, Tekin’in iç dünyasında yaşadığı bu çatışma şöyle sunulur:

“Ertesi sabah gün doğunca yola koyulmuşlardı. Tekin’in kafasında çekişen iki düşünce vardı. Bir gitmek... Türkiye’ye dönmek. Ötekisi kalmak... Konakladıkları yerlerde, nehir kıyılarında, ağaçlıklı yollarda, bu iki fikir birbiriyle didişip durmuştu. Evet yurdunu özlemişti ama orda pek fazla kimsesi kalmamıştı. Kızkardeşi Aysun, bir iki arkadaşı... İşte o kadar... Oysa burda sayısını bilemediği kadar dostu, ahababı vardı. Avustralya’da bulundukları yıllar içinde, yurdundaki yakınlarından ne çok ölen olmuştu... Annesi, babası, akrabalarından, aile dostlarından bazıları göçüp gitmişlerdi işte. İnsan birilerini kaybetse de onlarla örülü dünyası, geçmişi kaybolmuyordu. Hani geri dönse bu geçmişi kolayca bulabilecekmiş gibi bir inanç vardı içinde... Yollarda bunları düşünüyordu.” (Çokum, 1999: 20).

Tekin’in yaşadığı bu iç çatışma, onun hanımı Esra’ya dönüş fikrini dile getirdiği zamanlarda bir dış çatışmaya dönüşür:

“Bir gün parktan dönüşlerinde,

- Artık kendi ülkemde yaşamak istiyorum Esra. Bunu kafama koydum iyice, dedi.

Esra beklemediği bu konuya hemen uyum sağlayamamış, Tekin’in kendi başına karar almasına biraz öfkelenmişti.

- Orada mutlu olacağımızdan emin değilim...

- Nasıl böyle düşünürsün? Orası bizim vatanımız...

- Evet ama burda kurulu bir düzenimiz vardı. Şu ev ve bahçe için az mı uğraştık?

- Orada da kurarız düzenimizi.

- Hayır! dedi kadın. Oyuncak değil bu evler... Kartondan evler değil... İkide bir bozup yapamazsın.

- Yeniden yapabiliriz... Genciz daha...

- Ben çok yorgun hissediyorum kendimi. Evet, yorgunum. Bu karara İstanbul’a gidişinde varmış olmalısın.

- Yanılıyorsun. Mahkemeler sırasında düşündüm bunu.” (Çokum, 1999: 135).

Bu çatışmalar, Tekin ve ailesinin kendi memleketlerine dönüşlerinden sonra yerini başka çatışmalara bırakır. İstanbul’a yerleştikten sonra ailenin yabancı kültürün tesiriyle yetişmiş olan çocukları Korhan’ın çevresine uyum sağlayamadığı ve hem babası hem de annesiyle nesil çatışması yaşamaya başladığı görülür:

“Şimdi eve Tekin’in sesi hakimdir:

- Bu evde senin dışında iki insan daha yaşıyor... Onlar bu gürültüyü çekmeye mecbur değiller anlıyor musun? Neden ille bu müzik? Neden bizim şarkılarımızı dinlemiyorsun?

- Hadi yav baba, senin müziğin, benim müziğim de neyin nesi? Müzik müziktir işte...

- Seni değiştiremeyeceğim diyor Tekin. Sende istediğimi göremiyorum ve göremeyeceğim...” (Çokum, 1999: 209-210).

Bir dönem yaşanan siyasî olayların anlatıldığı “**Karanlığa Direnen Yıldız**”da, şahıslar arasında yaşanan siyasî fikir tartışmaları anlatıda ön plâna çıkar. Romanda Feridun’un babası Enis Bey ve aynı apartmanda oturan akraba ve komşuları bir araya gelip siyasî gelişmeleri değerlendirdikleri sırada sürekli birbirlerinin fikirlerini eleştirip kavga ederler. Kendisini bu dış çatışmaların ortasında bulan Feridun ise, bir gazeteci olarak tarafsızlığını korumaya çalışırken kendi içinde çatışma yaşamaya başlar:

“Feridun için asıl çatışma noktası, yayıneviyle apartmandaki akraba uzantıları arasında, kendi sıkışmış, dil peyniri olmuş lif lif varlığıydı...” (Çokum, 1999: 24).

Yine, Feridun’un şımarık bir kız olan nişanlısı Ece ile evlenip evlenmeme konusunda da birtakım tereddütler yaşadığı görülür.

Birtakım idealleri olan genç bir yazarın ele alındığı “**Deli Zamanlar**”da da genç yazarın bu idealleri sebebiyle yaşadığı çatışmalara anlatı boyunca yoğun bir şekilde yer verilir. İnsanlara faydalı olma telâşında olan genç yazar, hedeflerini gerçekleştirmek isterken mevcut durumun yetersizliğiyle karşılaştığında bir hayal-gerçek çatışması yaşar:

“- Ne düşünüyorsun? diye sormuştu Halûk. O anda iş olsun diye mi, yoksa şuurumun birden dışa vurumu mu bilemiyorum,

- Kafamdakilerin hiçbirini yapamayacağımı.. diye cevap vermiştim. Kurs murs açmalıyız en azından... Kitaplığımız olmalı, insanlar okumağa gelmeli... Yoksullar doymalı... Acılar dinmeli, çaresizler bize gelmeli, bedava aşı, ilaç ne bileyim, buna benzer şeyler işte...” (Çokum, 2008: 47).

Genç yazarın fakültede okuduğu bölümdeki başarısızlığı da onun çatışma yaşadığı noktalardan biridir. Okuduğu fakülte için, “Buraya yazar olmak için gelmişim ama böyle yazar olunmuyordu.” (Çokum, 2008: 149) diyen genç yazar, bu konudaki duygularını şöyle ifade eder:

“Geleceğime baktığımda hep sıfır noktasındaydım. Fakülteye gittiğimde buranın öğrencisine hiç mi hiç benzemediğimi anlıyor, sınıflarda fark edilmiyor, defterimin yazılmamış sayfalarına resimler çiziktiriyordum. Bazen bir selâm, bir “Na’ber?” Belki bir tebessüm, semtime uğrayıp uzaklaşıyordu.

Fakültedeki o çalışkan, güleç, fallarda evlenecekleri adamların suretlerini arayan taşralı kızlardan uzaklaştığımı, dersanelere yabancılaştığımı da yeni bir sayfaya olumsuzluklarıyla geçiriyordum. Hep çabalayan, ama başka kıyılarda dolaşan biriydim ben. Olmayacakları zorlayan, hiçlerle oynayan biri.” (Çokum, 2008: 71).

Genç yazarın yaşadığı bir diğer çatışma ise, doğu-batı çatışmasıdır. Anlatıda bu ikilemini şöyle dile getirir:

“Peki neydim ben, kimdim? Bir yanımla Avrupalı, bir yanımla doğuluydum ben... Bendeki ikiliğin farkında olabilmek için çok genç sayılırdım ama bu ikilikten gelme bir huzursuzluğum, bir perili halim vardı...” (Çokum, 2008: 40).

Romanda bu iç çatışmaların yanında parti içindeki tartışmalar ve parti dışında yaşanan kavgalar da dış çatışmaya birer örnektir. Ayrıca anlatıda Aypare ve Bayhan evli çiftinin aile içinde yaşadığı hakimiyet konusundaki mücadele ve uyumsuzluk da bir dış çatışma olarak karşımıza çıkar.

“**Gülyüzlüm**” adlı romanda, kızıyla birlikte köyden kente göç eden Zeynep’in İstanbul’daki ayakta kalma mücadelesi anlatılırken aynı zamanda onun yaşadığı iç çatışmalara yer verilir. Romanda İstanbul’a geldikten kısa bir süre sonra Doktor Fehmi Bey’in muayenehanesinde işe başlayan Zeynep’in yaşlı bir kadına bakmak üzere bir hizmetkâr arandığını duyması üzerine kızı Ayşenaz’ı bu yaşlı kadının hizmetine vermeyi düşündüğü sırada bir bocalama yaşadığı görülür:

“Kadın düşünüyordu. Kızın huyu suyu değişir miydi acaba? Güzel, pürüzsüz yanları pürüzlenir miydi? Yoksa azarlamalarla, itip kakmayla gitgide pişkinleşen, arsız yüz­süz biri haline mi gelirdi?

Hastalanır mıydı çocuğu? Oralarda ‘Ana... ana!’ diye sayıklar mıydı? Kimse uğramaz mıydı yanına?” (Çokum, 2010: 42).

Yine muayenehanedeki işi bıraktıktan sonra bir yalıda temizlik işleriyle ilgilenmeye başlayan Zeynep, temizlik yaparken düşüp bacağına kırılması ve bu sebeple iş yapmakta zorlanması üzerine köyüne geri dönmeyi düşünür. Ancak, henüz vefat eden eşinin hastalığı döneminde biriken borçlarını ödeyememiş olduğundan bu konuda da bir ikilemde kalır. Romanda Zeynep’in yaşadığı bu çatışma durumu, iç çözümleme tekniğiyle şöyle sunulur:

“Gitmeliydi... ‘Gayrı benden bu kadar!’ demeli miydi Necati’ye? İşte o borç ödensin diye çalıştım. El kapısında boynum burulu durdum. Sonunda da sakat kaldım... Kim beni eski halime döndürecek? Artık köyümde duracağım, üç beş yumurta, bir kap yoğurt götürür pazarda satarım. Muhtar da bekleyiversin biraz daha. Ölmüş gitmiş zaten benim adamım. Bize biraz daha zaman tanısın...’ demeli miydi?” (Çokum, 2010: 177-178).

“**Gece Rüzgârları**”nda da anlatı boyunca Süsen Divitçi adlı bir yazarın romanını yazmadan önceki tasarlama sürecinde yaşadığı iç çatışmalar sergilenir. Romanın başında Süsen’in komşusu Nilece’nin yazdığı Tepeşehirlî Himmet’in hikâyesini okuduktan sonra yazacağı roman için malzeme toplamak üzere gecekondlu sakinlerinin yaşadığı Tepeşehir’e giderek orada araştırma yapıp yapmama konusunda bir kararsızlık içinde kaldığı görülür:

“İçinden binlerce karıncadan oluşmuş bir karınca ordusu geçiyormuşçasına huzursuzdu... Nilece’nin yazdıkları ona her şeyi yeniden gözden geçirmesi için bir uyarı mıydı? Nilece onu Tepeşehir’e, o gayya kuyusuna doğru itiyordu:

‘Git gör, bir de oradaki insanı gör...’

Çünkü yazının girizgâhında bir kadından, Tepeşehir’e ayak basmamış bir kadından söz ediliyordu. Ve o Süsen olabilirdi.” (Çokum, 2004: 24).

Yine dikkatli bir gözlemci olan Süsen, Tepeşehir’de gözlem ve araştırma yaparken burada yaşayan Terzi Himmet ile Nilece’nin hikâyesindeki Bekçi Himmet arasında bir ilgi kurmaya çalıştığı sırada da bir bocalama yaşar:

“Ve Süsen hikâyedeki bekçi Himmet’le Tepeşehirde’ki terzi Himmet arasında bocalıyordu.” (Çokum, 2004: 54).

Anlatıda bu iç çatışmaların dışında edebiyatçıların toplandığı davetlerde Süsen'in diğer yazarlarla tartışması sırasında da bir dış çatışma durumu ortaya çıkar.

“Tren Burdan Geçmiyor” adlı romanda da anlatının başında karşımıza çıkan ilk çatışma, anlatı şahıslarından gazeteci Nüzhet'in çalıştığı gazetenin kendisinden yazı istememesi üzerine yaşadığı, işten ayrılıp ayrılmama konusundaki kararsızlık hâlidir. O böyle bir ikilem içindeyken, gazete yönetimi tarafından kendisine gelen “Şapka” adlı mizahî bir dergiyi yönetme teklifi üzerine de yeni bir iç çatışma yaşamaya başlar. Zira, Nüzhet “Şapka” adlı dergiyi yürüteceğinden emin değildir: “Şapka'yı yürütmesi mümkün müydü?” (Çokum, 2009: 127).

Romanda gazeteci Nüzhet'in yaşadığı bu çatışmaların dışında başarılı bir gazeteci olmak isteyen Aysan da bazı çatışmalar yaşar. Aysan hem yazı dizisini tamamlamak hem de yazı dizisine hayatıyla konu olan sokak çocuğu Sonsuz'u topluma kazandırmak için mücadele eder.

“Arada Kalmış Tebessüm”de, aile içinde anne ve dayısının arasındaki dargınlık sebebiyle arada kalmışlığın ezikliğini duyan Feda adlı genç bir ressamın yaşadığı iç çatışmalara, bunalımlara yer verilir. Tanınmış bir aileden gelen dayısı Duran Usveren tarafından hep dışlanan Feda, resim alanındaki yetenekleri ile dayısına kendisini kabul ettirmek için çırpınır. Ancak bir türlü kabul görmeyen Feda büyük bir hayal kırıklığı içine düşer:

“Bazı geceler işte o yazlık evde de düşünürdüm bunları. İskelenin ucuna kadar yürüyüp karanlığı emmiş bir canavar ağzı gibi görünen denize bakarak, aile içinde kabullenilmemiş varlığını Avrupalı karşısında hep yaranma çavbasında olan ülke insanların çaresizliğine benzeterek bir girdapta kaybolup gitmeyi dilerdim.” (Çokum, 2012: 44).

Feda'nın ruhundaki bu kargaşa onun resimlerine de yansır. Zira, birbirine zıt olan unsurları, uyumsuzlukları kendi iç dünyasında hep bir araya getirmeye çalışan Feda, resimlerinde de “hayatın çözümlenmezlikleri iç içe çelişkiler”i (Çokum, 2012: 111) gözler önüne serer. Feda'nın resimlerinde anlatmak istedikleri, iç monolog tekniğiyle onun ağzından şöyle ifade edilir:

“Tuhaf olan birbirimizi anlamak istemeyişimiz. Keskin çizgilerimiz. Bunları resimlerimde anlatmaya çalıştım. İç çatışmalarımızı...” (Çokum, 2012: 119).

Yine resim alanında yeni bir tarz oluşturmak isteyen Feda’nın bu sebeple çevresiyle yaptığı fikir tartışmaları da anlatıda yer alan dış çatışmalardır.

“**Lacivert Taşı**”nda farklı çatışma unsurlarıyla anlatı geliştirilmiştir. Romanda öncelikle Hicret Bey’in iç çatışma ve şüphelerine yer verilir. Hicret Bey’in yaşadığı ilk çatışma, kervanla yaptığı yolculuk sırasında peşine takılan kimsesiz bir çocuk olan Yadigâr’ı yanında evine götürüp götürmeme konusundaki huzursuzluk halidir. Çünkü ailesinin bu kimsesiz çocuğu kabul edip etmeyeceği konusunda şüpheleri vardır. Bu sebeple Hicret Bey, bir taraftan “Çocuğu artık tekin olmayan bu yollarda kime, nereye bırakabiliriz?” (Çokum, 2011: 18) diye düşünürken diğer taraftan da şöyle düşünür:

“Yanımda getirdiğim dağ ve çöl esmeri, taze ceviz içi gibi parlak beyaz dişleri olan bu çocuğu ailem nasıl karşılayacaktı?” (Çokum, 2011: 51).

Hicret Bey’in yaşadığı bir başka çatışma da uğurlu olduğuna inandığı lacivert taşını kaybettiğinde ortaya çıkar. Bundan sonra Hicret Bey hep taşın nasıl kayb olduğunu düşünmeye başlar:

“Uzak köşelere çekildim; taşı orada burada aramayı sürdürdüm, beynimdeki humma ile birlikte. Sonra zihnimde ikinci bir fikir gelişmeye başladı, acaba taş düşmeyip çalındı mı? Niye olmasın? Birinin hoşuna gitmiş olamaz mı? Peki onu ne yapacak? Devesinin boynuna asarsa ben görmeyecek miyim?” (Çokum, 2011: 110).

Hicret Bey’in oğlu Selvi’nin bir anda ölmesi üzerine de zihnini başka sorular kurcalamaya başlar. Bu olaydan sonra Hicret Bey bir düşmanlarının olup olmayacağını düşünür: “Zehirlenmiş olabilir miydi? Karanfil onu zehirlemiş olabilir miydi?” (Çokum, 2011: 129).

Hicret Bey’in ölümünden sonra da onun yaşadığı çatışmalar oğlu Devran’da devam eder. Devran babasının kendisine bıraktığı mektubu okuduktan sonra kardeşi Selvi’nin ölmeden önce gördüğünü iddia ettiği cadı kılıklı bir kadının, gizli bir düşmanlarının olup olmayacağı üzerinde durur:

“Bu kadın ya bir hayal ürünü ya havalede görünen bir şekil ya da içinin kötülüğü yüzüne aksetmiş bir insandı. Belki hayatımızın ışığını söndürmeye çalışan bir düşman...”

Kapı çalınsa tetikteydim.” (Çokum, 2011: 280).

Yine romanda anlatı şahıslarından Yadigâr da taşın kaybolmasında kendisini suçlu hissederek sürekli huzursuzluk yaşar. Yadigâr bunu romanda şöyle ifâde eder:

“Haylazlığımdan, taşı kimse görmeden devenin boynundan çıkarıp oyun oynadığım taşların arasına kattım. Fakat onu kaybedeceğim hiç aklıma gelmemişti. O taşa çok üzüldüm, ne zaman aklıma düşse dışarıya çıkar, onu aramaya koyulurdum.” (Çokum, 2011: 365-366).

Anlatı içinde şahıslar arasındaki kavga ve tartışmalar da dış çatışmalar olarak karşımıza çıkar.

“Çok Yapraklı İlişkiler” adlı romanda yer alan en güçlü çatışmalar anlatının temel karakteri olan Yamaç’ın yaşadığı iç çatışmalardır. İnsan Grafikleri uzmanı olarak Yeni İnsan Araştırma Merkezi’nde çalışan Yamaç, kendi doğrularına göre hareket etmek istemesine rağmen, her zaman merkezi yöneten Doruk Bey’in buyruklarına itaat etmek zorunda kalır. Bu sebeple de bir huzursuzluk içine düşer. Romanda onun yaşadığı bu çatışmalar şöyle sergilenir:

“Başkan Bey’in buyruklarını yerine getirme zorunluluğu, evet, sistem gereği; ancak nereye kadar, Yamaç ‘Evet!’ diyecek? Nereye kadar?” (Çokum, 2013: 12).

“Ve Yamaç on yıl öncesine kadarki özgür hayatının yerinde olmadığını görüyor. İlk kez görüyor.” (Çokum, 2013: 13).

“Fakat Başkan bey’in Yamaç için seçtiği yeni görev buyruğu eklenince şimdi yalnızca bir huzursuzluk hissiydi duyduğu.” (Çokum, 2013: 14).

Romanda Yamaç’ın yaşadığı bu iç çatışmalar Doruk Bey ile ilgili gerçekleri öğrendikten sonra daha da artar. Çünkü merkezi yöneten Doruk Bey insanlara zarar verecek faaliyetler içindedir. Bu sebeple Yamaç, Doruk Bey’in gerçek yüzünü ortaya çıkarmak ister, ancak maddi çıkarları ve vicdanı arasında kalır:

“Zaten artık hiç kimseden çekinmesi yoktu ve Arı Kuşu’nun anlattıklarından sonra nereden inceldiyse oradan kopsun diye düşünüyordu. Yine de bundan

böyle Sezer'in öne geçirilme ihtimalinin dürtüsüyle bir zedelenme duyuyordu içinde. Bir hakarete uğramışlık ve hiçe sayılmışlık... Ve elbette bir çıkar savaşının kaybı, gördüğü saygının, itibarın eskisi gibi olmayacağı.” (Çokum, 2013: 269).

“Ve şimdi hiçbir şey yapmayarak, elleri ceplerinde, ceketle dolaşabildiği bu kırık havada bir yol, bir çıkış noktası arıyordu Yamaç.” (Çokum, 2013: 275).

Romanda iç çatışmalarıyla dikkat çeken bir diğer şahıs, Yamaç'ın halası Gülümser Hanım'dır. Eşi Koza Bey'i bir kazada kaybeden Gülümser Hanım'ın bunun bir kaza olup olmadığı konusunda şüpheleri vardır:

“Bariyerleri seçemedi mi, araba mı kaydı, süratliyken frene mi dokundu, yoksa birileri... Olabilir mi? İçinde bu şüpheyi hep taşıdı.” (Çokum, 2013: 50).

Romanda dış çatışmaya da Yamaç'ın Yeni İnsan Araştırma Merkezi'nin çalışmalarını savunduğu sırada Şelale ile yaptığı tartışma ve merkezin imkânlarını kendi çıkarları için kullanan Doruk Bey ile yüzleştiği sırada ortaya çıkan tartışma örnek olarak verilebilir. Sevinç Çokum'un romanlarında yer alan farklı çatışmaların romanlardaki kurguyu oluşturmada etkili olduğu görülür.

3. 2. 3. 2 Düşümler

3. 2. 3. 2. 1 Ana Düşüm

Ana düşün, anlatının başından sonuna kadar varlığını devam ettiren merak unsurudur. Kurgulama sırasında ana düşümün başarılı bir şekilde anlatının dokusu içine yerleştirilmesi, uzun nesir yolculuğunda okurun ilgisinin ve dikkatinin canlı tutulmasına yardımcı olur. Sevinç Çokum da romanlarına okurun ilgisini roman boyunca canlı tutacak ana düşümler seçmiştir. Yazarın ilk romanı “**Zor**”da geciktirme tekniklerinden faydalanarak roman boyunca etkisini sürdürecektir şekilde anlatıya yerleştirilen ana düşün şudur:

“İş bulmak için İstanbul'a gelen Kerim buradaki yaşayış şekline alışacak mı, yoksa kentte barınamayıp köyüne geri mi dönecek?”

Komutan Rıfat ve aile bireylerinin şahıslarında Rumeli’de yaşanan dramın anlatıldığı **“Bizim Diyar”** romanında da anlatıyı baştan sona yürüten, okurun ilgisini canlı tutan ve diğer düğümleri gölgede bırakan temel düğüm şöyle ifade edilebilir:

“Rumeli topraklarındaki huzuru bozmak için teşkilâtlanan çetecilerin faaliyetlerini önlemek üzere askerleriyle dağlara çıkan vatansever, yiğit bir komutan olan Rıfat’ın ve “cemiyetin meş’alesi” (Çokum, 2012: 85) olan diğer gençlerin türlü çabalarıyla, yabancı devletlerin Rumeli toprakları üzerindeki sinsî plânları bozulup Rumeli’deki birlik yeniden sağlanacak mı? Yoksa Rumeli toprakları ebediyen kaybedilecek mi?

Çarlık devrinde Kırım Türklerinin yaşadığı dramın anlatıldığı **“Hilâl Görününce”** romanında, anlatıdaki olayları yürüten temel düğüm şudur:

“Kırım istiklâline kavuşup, Kırım Türklerinin esaret zinciri kırılacak mı?”

“Ağustos Başağı” romanında, okurun merakını anlatı boyunca canlı tutan temel düğüm, “Millî Mücadele kazanılacak mı? Düşman işgali üzerine Söğüt’ten ayrılanlar tekrar yuvalarına dönebilecek mi ? şeklinde ortaya çıkar.

“Çırpıntılar”da da okurun ilgisini baştan sona kadar anlatıya yoğunlaştıran ana düğüm şudur:

“Yıllarca Avustalya’da yaşamış olan Tekin ve ailesi anavatanlarına döndüklerinde burada bir düzen kurabilecekler mi? Yoksa tekrar Avustralya’ya geri dönmek zorunda mı kalacaklar?”

Başarılı bir romancı ve gazeteci olmak isteyen Feridun’un hayat hikâyesinin anlatıldığı **“Karanlığa Direnen Yıldız”** romanında da anlatıyı yürüten temel düğüm, “Feridun uzun süre zihninde tasarladığı romanını kaleme alıp yayımlayabilecek mi?” sorusudur.

“Deli Zamanlar”da da anlatıyı yürüten ana düğüm, “Hayata dair birtakım idealleri olan genç yazar, bu ideallerini gerçekleştirecek mi? Yoksa karşılaştığı zorluklar sebebiyle bu ideallerinden vazgeçecek mi?” şeklinde ifade edilebilir.

“Gülyüzlüm” adlı romanda da üzerinde yoğunlaşılana ana düğüm noktası, “Eşi öldükten sonra ailesine bakmak ve eşinin hastalığı sırasında biriken borçlarını ödemek üzere köyden İstanbul’a gelen ve burada bir iş bulup türlü sıkıntılar içinde çalışan Zeynep Hanım, borçlarını ödeyip köydeki ailesine kavuşabilecek mi?” sorusudur.

“Gece Rüzgârları”nda ana düğüm, “Süsen romanını kaleme almadan önce, romanı için malzeme toplamak amacıyla yaptığı araştırma ve gözlem sırasında zihnini kurcalayan sorulara cevap bulabilecek mi?” sorusudur.

“Tren Burdan Geçmiyor” adlı romanda yer alan ana düğüm şudur:

“Bir sokak çocuğu olan Sonsuz’un hayatı ile ilgili bir yazı dizisi yayımlamak isteyen Aysan bu konuda başarılı olup böylelikle gazetecilik alanında kendisini ispat edebilecek mi?”

“Arada Kalmış Tebessüm”de ana düğüm, “Ankara izlenimlerinden yola çıkarak Ankara ile ilgili bir sergi açmak ve resim alanında kendisini ispat etmek isteyen Feda bu konuda başarılı olabilecek mi?” şeklinde ortaya çıkar.

“Lacivert Taşı”nda da anlatıyı baştan sona yürüten ana düğüm şöyle ortaya çıkar:

“Hicret Bey’in ailesi kaybolan lacivert taşına ve huzurlu günlerine yeniden kavuşabilecek mi?”

“Çok Yapraklı İlişkiler” adlı romanda da merak ögesini canlı tutan ana düğüm şudur:

“Yamaç vicdanının sesini dinleyerek Yeni İnsan Araştırma Merkezi’ni kendi çıkarlarına göre yöneten Doruk Bey’in gizli faaliyetlerini ortaya çıkarıp onun insanlara yönelik zararlı çalışmalarını engellemeyi başarabilecek mi?”

Yazarın romanlarında yer verdiği bu temel düğümler, anlatının sunumundaki bütünlük ve canlılığı sağlamıştır.

3. 2. 3. 2. 2 Ara Düğüm

Ara düğümler, romanda yer alan temel düğüme bağlı olarak, onun etrafında ortaya çıkan, ancak kısa süreliğine merak duygusu uyandırma işlevine sahip olan düğümlerdir. Sevinç Çokum’un ilk romanı “**Zor**” daki ara düğümleri şöyle sıralamak mümkündür:

“Kerim, İstanbul’daki halasının yanına gidecek mi?”

“Kerim, İstanbul’da halasının kendisi için bulduğu demircilik işini öğrenebilecek mi?”

“Arkadaşlarıyla birlikte İstanbul’daki eğlenceli ortamlara giren ve gece eve geç dönmeye başlayan Kerim sorumluluk duygusunu kaybedip değişecek mi?”

“Kerim o dönemde İstanbul’da ortaya çıkan kavgalara, eylemlere karışacak mı?”

“Kerim, Kâzım’a uyarak onun amcasından zorla ‘para kopartma’sına yardım edecek mi?”

“İşten ayrılma ve köye dönme kararı alan Kerim bu kararından dönecek mi?”

“**Bizim Diyar**”da da ana düğümü desteklemek üzere atılan ve olayların akışını aşama aşama ilerletme görevini üstlenen ara düğümler şöyle sıralanabilir:

“Babası Ali Bey, Rıfat’ın çok istediği askerî mektebe gitmesine izin verecek mi?”

“Askerî mektebi bitirip zabit olduktan sonra dağlardaki eşkıyanın peşine düşen Rıfat çeteci Mihail’i kovalarken vurulup ölecek mi?”

“ Rıfat ve Zeynep evlenecek mi?”

“Bir süre dağlarda kalıp çeteleri yakalayan ve daha sonra evine geri dönen Rıfat’ın tekrar dağa çıkma isteğine razı olmayan Ali Bey, oğlunun gitmesine engel olabilecek mi?”

“Hürriyet ilân edilecek mi?”

“Oğlunun sözünü dinlemeden dağlardaki eşkıyanın peşine gitmesine kızan Ali Bey, oğlu Rıfat ile barışacak mı?”

“Seferberliğin ilân edilip oğlu Rıfat’ın cepheye gitmesinden sonra ağır bir şekilde hastalanan Gülsüm Hanım ölecek mi?”

“Şehri talan ettikleri sırada Ali Bey’in konağını basan çeteci Mihail, Ali Bey’i öldürecek mi?

“Konaklarının ve şehrin talan edilmesinden sonra Rumeli’den ayrılan Gülsüm Hanım ve ailesi sağ salım İstanbul’a ulaşacak mı?”

“Rumeli’den hazin bir şekilde göç ederek İstanbul’a gelen Gülsüm Hanım ile kızları ve torunları burada yeni bir hayat kurabilecek mi?”

“Savaş sırasında tifoya yakalanan Rıfat ölecek mi, yoksa İstanbul’a yerleşen ailesine kavuşacak mı?”

“İstanbul düşman işgalinden kurtulacak mı?”

“Savaş sırasında kör kalan ve savaştan sonra İstanbul’a dönen Ethem Bey, aradığı ailesine kavuşacak mı?”

“**Hilâl Görününce**” romanındaki ana düğümü destekleyecek şekilde ortaya çıkan diğer düğümler şunlardır:

“Nizam Dede’nin çok isteyip aldığı doru atın ayağındaki siyah leke, Nizam Dede’nin korktuğu gibi ailesinin başına bir uğursuzluk getirecek mi?”

“Nizam Dede’nin istediği gibi at sürüsü çoğalıp bozkıra doğru alabildiğine yayılacak mı?”

“Giray ve hanımı Şirin, hayalini kurdukları yeni evlerine taşınabilecek mi?”

“Hanımı öldükten sonra hayata küsen Arslan Bey Nizam Dede’nin öğütlerine kulak verip tekrar kendisini toparlayacak mı?”

“Arslan Bey, iri yapılı Boris’i güreşte yenebilecek mi?”

“Şahbaz Bey hapishaneden kurtulacak mı?”

“Arslan Bey evlenecek mi?”

“Kırım Harbi nasıl sonuçlanacak?”

“Giray Osmanlı ordusuna yardıma gittikten sonra bir daha dönmeyen Yakup’u bulabilecek mi?”

“Sivastapol Kalesi düşecek mi?”

“Kırım köylülerinin meralarını istilâ eden İgor’un üzerine at süren Arslan Bey onu öldürecek mi?”

“İgor Arslan Bey’in Osmanlı ordusuna yardım ettiğini Rus yetkililere şikâyet edip onu memleketinden sürdürecektir mi?”

“**Ağustos Başağı**” romanında da anlatının etkili bir şekilde sunumuna yardımcı olan ara düğümler şunlardır:

“Yusuf, Abdullah Bey’in konağına yerleşip onun yanında çalışmayı kabul edecek mi?”

“Yusuf Esmâ ile evlenecek mi?”

“Yusuf Kuvayı Milliye’ye yazılıp cepheye gidecek mi?”

“Gönüllü Jandarma olan Yusuf eşkıyalardan Kayalı Süleyman’ı yakalayabilecek mi?”

“Savaşta yaralanan İzzet iyileşecek mi?”

“Yusuf savaştan sağ dönebilecek mi?”

“**Çırpıntılar**”da anlatıya heyecan kazandıran ara düğümler de şunlardır:

“Uyumsuz bir çocuk olan Korhan, öğretmenlerinin desteğiyle Avustralya’daki okul düzenine uyum sağlayabilecek mi?”

“Okulun düzenlediği koşu yarışına katılan Korhan bu yarışı kazanabilecek mi?”

“Trafikte Mike adlı bir gençle kavga eden ve bu sebeple karakola götürülen Tekin ceza alacak mı?”

“Avustralya’da kültürel değerlerini yaşatmak ve genç nesillere aktarmak için kültür evi kurmak isteyen Tekin ve arkadaşları bunu başarabilecek mi?”

“Vatan hasreti çeken Tekin, eşini ve çocuğunu ikna edip tekrar İstanbul’a dönebilecek mi?”

“Avustralya’dan memleketine geri dönen Tekin burada bir iş kurabilecek mi?”

“Yıllarca yabancı okullarda eğitim gören Korhan İstanbul’daki yeni okuluna uyum sağlayabilecek mi?”

“Derslerinde oldukça başarısız olan Korhan, liseyi bitirebilecek mi?Yoksa okulu bırakacak mı?”

“Okulu bırakıp Avustralya’ya giden Korhan kendisini çağıran anne ve babasının sözlerine kulak verip tekrar İstanbul’a gelecek mi?”

“Oğulları Korhan’ın Avustralya’ya yerleşmesi üzerine sıkça kavga eden Tekin ve Esra birbirlerinden ayrılacak mı?”

“Ailesi Avustralya’ya giden ve İstanbul’daki evinde yalnız kalan Tekin, yurtdışında yaşayan ailesinin yanına gidecek mi?”

“**Karanlığa Direnen Yıldız**” romanında anlatı içinde tespit edilen ara düğümler şöyle sıralanabilir:

“Beklenen ihtilâl olacak mı? Olursa neler meydana gelecek?”

“Feridun Ece ile evlenecek mi?”

“İhtilâl sonrası tutuklanan yayınevi sahibi Veysel Bey serbest bırakılacak mı?”

“İhtilâl aleyhinde konuştuğu için tutuklanan Feridun’un babası Enis Bey serbest bırakılacak mı?”

“İhtilâl sonrası yapılan siyasî seçimler nasıl sonuçlanacak?”

“Enis Bey’i ihbar eden kişinin kim olduğunu Feridun öğrenebilecek mi?”

“**Deli Zamanlar**”da da ana düğümü destekleyen ara düğümler şunlardır:

“Partinin gençlik teşkilâtını kurma görevini üstlenen genç yazar, bunun için idealist gençleri etrafında toplamayı başarabilecek mi?”

“Genç yazar partinin ilçe başkanı İhsan Bey’le tartışması üzerine partiden istifa edecek mi?”

“İstifası kabul edilmeyen genç yazar, partiye geri dönecek mi?”

“Üniversitedeki derslerinde başarısız olan genç yazar üniversiteyi bitirebilecek mi?”

“Genç yazarın arkadaşı Aypare eşi Bayhan’dan ayrılacak mı?”

“Genç yazar, çok iyi anlaştığı “dost” dediği şahısla evlenecek mi?”

“Genç yazar, arkadaşı Aypare ve eşi Bayhan’dan yola çıkarak zihninde tasarladığı romanı yazabilecek mi?”

“**Gülyüzlüm**” adlı romandaki anlatının etkileyiciliğini artıran ara düğümler şunlardır:

“Eşi öldükten sonra iş bulmak için İstanbul’a giden Zeynep Hanım, ondan ayrılmak istemeyen kızı Ayşenaz’ı da yanında götürececek mi?”

“Zeynep kızı Ayşenaz’ı kendisine hizmet edecek birini arayan yaşlı kadının yanına gönderecek mi?”

“Ayşenaz’ın yanına gideceği Binnur Hanım ona nasıl davranacak?”

“Ayşenaz şehir hayatına uyum sağlayabilecek mi?”

“Zehra kendisi gibi eşi vefat etmiş olan Orhan Bey ile evlenmeyi kabul edecek mi?”

“Hastalığı ilerleyen ve hastaneye kaldırılan Binnur Hanım iyileşecek mi?”

“Hale’nin kolyesi bulunacak mı?”

“Nurcan Hanım, evi terk eden Ayşenaz’ı bulabilecek mi?”

“Binnur Hanım’ın yardımıyla Ayşenaz okula başlayabilecek mi?”

“Temizlik yaptığı sırada bacağı kırılan Zeynep iyileşip işinin başına dönebilecek mi?”

“Bacağı kırıldıktan sonra iş yapmakta zorlanan Zeynep köyüne geri mi dönecek?”

“**Gece Rüzgârları**”nda da ara düğümler şöyle karşımıza çıkar:

“Süsen’in rüyasında gördüğü üzere komşusu Nilece intihar edecek mi?”

“Süsen romanına malzeme toplamak için Nilece’nin işaret ettiği Tepeşehir’e araştırma ve gözlem yapmak üzere gidecek mi?”

“Nilece hayal ettiği daha rahat ve zengin yaşam koşullarına kavuşabilecek mi?”

“Nilece’nin parça parça yazıp Süsen’e okuttuğu hikâyesinin sonu nasıl bitecek?”

“Süsen Nilece’nin hikâyesindeki Bekçi Himmet ile Tepeşehir’de yaşayan Terzi Himmet arasındaki bağı çözebilecek mi?”

“Süsen Macit’in ısrarı üzerine onun yönettiği dergiye yazı gönderecek mi?”

“Süsen eski eşi Sungur ile yeniden evlenecek mi?”

“Tren Burdan Geçmiyor” romanındaki ara düğümler de şöyle sıralanabilir:

“Nüzhet çalıştığı gazete tarafından kendisine yöneltilen “Şapka” adlı mizah dergisini yönetme teklifini kabul edecek mi?”

“Nüzhet çalıştığı gazeteden ayrılacak mı?”

“Aysan sokak çocuğu Sonsuz’un hayatı ile ilgili yazı dizisini tamamlayıp gazetede yayımlayabilecek mi?”

“Aysan ortadan kaybolan Sonsuz’u bulabilecek mi?”

“Sokak çocuğu Sonsuz yazdığı şiirleri yayımlayabilecek mi?”

“Aysan ve Simay evlenecek mi?”

“Aysan gazete yönetiminin önerdiği üzere yurt dışına gidecek mi?”

“Gazetede ki işinden çıkarıldıktan bir süre sonra gazete tarafından geri çağrılan Nüzhet tekrar gazeteciliğe dönecek mi?”

“Nüzhet zihninde tasarladığı kitapları kaleme alacak mı?”

“**Arada Kalmış Tebessüm**”de yer alan ara düğümler de şunlardır:

“Feda ünlü bir ressam olan Ramadan Radoviç ile tanışabilecek mi?”

“Feda Günce ile evlenebilecek mi?”

“Feda’nın annesi ve dayısı yıllar süren dargınlıktan sonra barışacak mı?”

“**Lacivert Taşı**” adlı romanda ana düğümü destekleyen ara düğümler şunlardır:

“Hicret Bey yolculuk sırasında peşine takılan Yedigâr adlı kimsesiz çocuğu ailesinin yanına götürece k mi?”

“Hicret Bey’in ailesi Yedigâr’ı içlerine kabul edecek mi?”

“Selvi Karanfil ile evlenecek mi?”

“Devenin boynundaki lacivert taşını kim aldı?”

“Devran Selvi’nin ve Turna’nın gördüklerini iddia ettikleri büyücü kadını bulabilecek mi?”

“Hicret Bey’in ailesinin gizli bir düşmanı var mı?”

“Devran Bahar ile evlenebilecek mi?”

“Devran eserlerini bastırabilecek mi?”

“Devran Sahra ile kardeşi Turna’nın evlenmesine izin verecek mi?”

“Devran ve Alaca savaşta ölecek mi?”

“İstanbul’a giden evin en küçük çocuğu Gurbet memleketine geri dönecek mi?”

“**Çok Yapraklı İlişkiler**” romanında yer alan ara düğümler de şöyle belirtilebilir:

“Yamaç’ın eniştesi Koza Bey bir suikaste mi uğradı?”

“Arı Kuşu Hulki, merkezi kendi çıkarlarına göre yöneten Doruk Bey ile ilgili gerçekleri ortaya çıkaracak mı?”

“Arı Kuşu Hulki gerçekten intihar mı etti?”

“İnsan Grafikleri uzmanı olan Yamaç, Doruk Bey’in isteği üzerine hazırladığı raporu ona sunacak mı?”

“Koza Bey’in geçirdiği kaza ile ilgili Yamaç’a mektup gönderen kim?”

“Yamaç yakalandığı playa hastalığından kurtulabilecek mi?”

“Yamaç ‘İlişkiler Karmaşası’ adlı kitabını bitirip yayımlayabilecek mi?”

“Şelale, Yamaç’ın evlilik teklifini kabul edecek mi?”

Sevinç Çokum’un romanlarında arka arkaya atılan ara düğümler ve çözümleriyle olay örgüsünün aşama aşama ilerlemesinin sağlandığı görülür.

3. 2. 4 Olay Örgüsü Tamamlanışı

3. 2. 4. 1 Tamamlanmış Son

Tamamlanmış son, anlatının sonunda ana düğümün çözümlenip olayların derlenip toparlanarak bitirilmesidir. Sevinç Çokum’un “**Bizim Diyar**”, “**Çırpıntılar**”, “**Arada Kalmış Tebessüm**” ve “**Lacivert Taşı**” adlı romanlarında bu anlatı sonlandırma tekniği kullanılmıştır.

Yazarın **“Bizim Diyar”** adlı romanında ana düğüm çözümlenerek okurun “Rumeli’nin kaybedilip kaybedilmeyeceği” konusundaki merakının giderildiği ve böylece kapanışın sağlandığı görülür. Ayrıca yazar, **“Bizim Diyar”** romanının sonunda temel karakter ve ikinci derecedeki karakterlerin ölümünü arka arkaya getirerek olayları bu şekilde toparlayıp sonuçlandırmayı tercih eder. Zaten E. M. Forster’a göre, “ölüm romanı derli toplu bir sonuca ulaştırır.” (Forster, 1985: 91).

“Çırpıntılar” romanında da Avustralya’dan yıllar sonra ailesiyle birlikte İstanbul’a dönen Tekin’in önce oğlu Korhan, sonrasında da hanımı Esra burada tutunamayarak sırayla Avustralya’ya geri dönerler. İstanbul’da yalnız kalan ve ailesini özleyen Tekin’in de Avustralya’ya dönmek üzere hava alanına gitmesiyle roman sona erer. Böylelikle ana düğüm çözümlenerek anlatılan hikâye tamamlanır.

“Arada Kalmış Tebessüm”de anlatının başından itibaren Ankara konulu bir resim sergisi açmayı düşünen Feda, anlatının sonunda bu amacına ulaşır. Yine romanın bitiş kısmında, yıllarca birbirine dargın olan Feda’nın annesi ve dayısının resim sergisinde barıştıkları görülür. Böylelikle roman belli bir sonuca ulaştırılarak bitirilir.

“Lacivert Taşı”nın sonunda da okurun anlatı boyunca canlı tutulan merakı giderilerek, olaylar derlenip toplanır. Romanın sonunda lacivert taşı bulunur, savaş sona erer ve dağılan aileden geriye kalanlar yeniden hayata tutunurlar.

Sevinç Çokum birkaç romanında bu sonlandırma tekniğine başvursa da çoğunlukla romanlarını bitirirken eksilteli son tekniğini tercih eder.

3. 2. 4. 2 Eksilteli Son (Sonuca Bağlanışta Belirsizlik, Bitmemişlik İzlenimi)

Olaylar açısından bitmemişlik izlenimi veren bu anlatı sonlandırma tekniğinde, yazar bazı şeyleri okurun hayal gücüne bırakarak, ondan romanın sonunu tamamlamasını bekler.

Yazarın ilk romanı **“Zor”**, Kerim’in İstanbul’a gelip halasının yanında kalan ablasının bir ilâç fabrikasında iş bularak bir ev kiralaması ve Kerim’i de yanına alıp

bu eve yerleşmeleriyle son bulur. Dolayısıyla da okurun zihnindeki pek çok soru cevapsız kaldığından romanın sonuna gelinse bile merak unsuru hâlâ etkisini sürdürmeye devam eder. Bu açıdan da roman, okurda sanki anlatının yarıda kesildiği izlenimi uyandırır.

“Hilâl Görününce” romanında da olay örgüsünün bitirilişinde eksiltili son verme tekniği kullanılır. Çünkü, romandaki ana düğüm çözümlenmez. Ayrıca, romanın sonunda İgor’un şikâyeti üzerine tutuklanan Arslan Bey’in sürgünden dönüp dönmeyeceği merak konusuysen anlatı burada kesilir ve bu sebeple de okurda olaylar sanki devam edecekmiş gibi bir izlenim oluşur. Sevinç Çokum romanını bu şekilde bitirmesinin sebebini ise, “Ben her şeyi bir noktada bırakmayı düşünüyorum. Yazdıklarımın tadı kaçmasın, yavanlaşmasın diye bunu yapmayı tercih ediyorum.” (Akın, 2009: 423) sözleriyle açıklar. Dolayısıyla yazar, romanını en etkili şekilde bitirebilmek amacıyla böyle bir sonlandırmayı tercih eder.

Yazarın eksiltili son tekniğine başvurduğu romanlarından birisi de **“Ağustos Başağı”**dır. Roman, anlatının başından itibaren masalsı bir atmosferde sevdalarına yer verilen Yusuf ve Esmâ’nın, savaş bitip Yusuf cepheden döndükten sonra birbirleriyle umulmadık bir anda karşılaşmalarıyla sona erer. Bu açıdan da roman, âdeta devam edecekmiş izlenimi uyandırır.

“Karanlığa Direnen Yıldız”da roman boyunca Feridun adlı bir gazetecinin çevresinde gelişen olaylar karşısında iç dünyasında meydana gelen çatışmalar, anlatının sonuna gelindiğinde de sonlanmayarak aynı şekilde devam eder. Yine, zihninde tasarlayıp kaleme almaya başladığı romanının yetmiş sayfası matbaada çıkan yangın sırasında yanan Feridun’un, bu romanı tekrar yazıp yazmayacağı anlatının bitirilişinde belirtilmeyerek, anlatı eksiltili bir şekilde sona erdirilir. Böylece bu durum okurun hayal gücüne bırakılır.

“Deli Zamanlar” adlı romanın sonu da eksiltili bir şekilde bitirilir. Zira, romanın sonunda genç yazarın üniversiteyi bitirip bitiremeyeceği, “dost” dediği şahısla evlenip evlenemeyeceği ve zihninde tasarladığı romanı yazıp yazamayacağı okurun hayal gücüne bırakılır. Karakter anlatıcının kullanıldığı romanın başında, “Uzun yürüyüşüm böylece başladı.” (Çokum, 2008: 7) diyen genç yazar, anlatı

boyunca ideallerine ulaşma yolunda yaşadığı serüvenleri anlattıktan sonra, romanın sonuna geldiğinde de “Uzun yürüyüşüm böyle başladı.” (Çokum, 2008: 195) diyerek bu yoldaki yürüyüşünün, başka bir deyişle çabalayışının hayatı boyunca devam edeceğini vurgular.

“**Gülyüzlüm**”de, anlatı boyunca yaşam mücadelesi sunulan Zeynep, anlatının sonuna doğru temizlik yaptığı sırada düşüp bacağının kırılması üzerine köyüne geri dönmek zorunda kalır. Ancak yaşadığı bütün sıkıntılara rağmen hiçbir zaman umudunu kaybetmeyen Zeynep, İstanbul’da daha önce yanında çalıştığı Doktor Fehmi Bey’e mektup yazarak ondan kendisine bir iş bulmasını ister. Mektubundaki isteğine olumlu cevap alan Zeynep, bundan sonra yaşam mücadelesine devam etmek üzere tekrar İstanbul’a gitmeye hazırlanır. Böylelikle okuyucuda âdeta onun hikâyesi kaldığı yerden devam edecekmiş gibi bir izlenim uyanır.

“**Gece Rüzgârları**” adlı romanın sonunda, Süsen’in anlatının başında gördüğü ve üzerinde araştırma yaptığı rüyasında olduğu gibi komşusu Nilece intihar eder. Yine anlatıda yazacağı romanla ilgili malzeme toplamak üzere gecekondlu sakinlerinin yaşadığı Yenişehir’e giden Süsen, bu mahallede oturan Terzi Himmet ile Nilece’nin yazdığı hikâyenin temel karakteri Bekçi Himmet arasında bir ilginin bulunduğunu, dolayısıyla hikâyedeki Bekçi Himmet’in Terzi Himmet’ten yola çıkılarak tasarlandığını keşfeder. Ancak Süsen’in eseri için malzeme toplamak üzere gittiği Tepeşehir’deki araştırmaları devam ettiği ve araştırmaları neticesinde eserini kaleme alıp yayımlamadan anlatı sona erdiği için, yazarın bu romanı da eksiltili sonla bitmiş olur.

“**Tren Burdan Geçmiyor**”da da eksiltili son tekniğine yer verilir. Romanda gazeteci Nüzhet, zihninde tasarladığı romanlarını kaleme almayı düşünürken, gazeteci Aysan da bir proje hazırlamak ve bu sebeple yurt dışına gitmek niyetindeyken roman sona erer.

“**Çok Yapraklı İlişkiler**” adlı romanın sonunda Doruk Bey suçlarını itiraf ederek merkezdeki yöneticilik görevinden çekilir. Bundan sonra Yeni İnsan Araştırma Merkezi’nin yönetimine Yamaç geçer ve merkezi yeniden düzenler.

Ancak romanda Yamaç'ın yazmaya devam ettiği “İlişkiler Karmaşası” adlı eserini yayımlayıp yayımlamadığı, Şelale'nin Yamaç'ın evlenme teklifini kabul edip etmediği belirtilmeden anlatı sona erdirilir. Roman, şahıslar Vals Bahçesi'nde eğlenirken bitirilerek anlatının sonu okurun hayal gücüne bırakılır. Sevinç Çokum da bu romanını okuyucuya iyi şeyler olacağına yönelik bir şeyler hissettirerek sonlandırdığını ifâde eder. Bkz. (Ek 1, 314).

Dolayısıyla okurun farklı yorumlarına zemin hazırlayan bu teknik Sevinç Çokum'un romanlarında sıkça kullanılmıştır.

3. 2. 5 Arayış Yolculuğu Kalıbı

Bir romanda, bir şahsın serüveni/başından geçenler olay örgüsü şeklinde somutlaşıp ortaya çıkar. Bir anlatıda olay örgüsünün oluşması ve böylelikle şahsın hayatında birtakım değişmelerin meydana gelmesinde arayış yolculuğu kalıbı önemli bir teknik olarak ortaya çıkar. Çünkü bu kurgu tekniği sayesinde öncelikle anlatının başında mevcut olan denge bozulur ve böylelikle şahıs bir arayış, bir huzursuzluk içine düşerek hikâyesini yaşamaya başlar. Uzunca bir anlatı yolculuğundan sonra ise, tekrar yeni bir denge kurularak anlatı sonlandırılır.

Sevinç Çokum “**Zor**” adlı romanında bu kurgulama tekniğinden faydalanmıştır. Romanın başında köydeki ailesi ile bir arada yaşayan Kerim adlı çocuk bir iş sahibi olmak için İstanbul'daki halasının yanına gitmek zorunda kalır. İstanbul'daki yaşantıya kolayca alışamayan Kerim'in ruhunda bir huzursuzluk, bir arayış hâli ortaya çıkar. Bir süre halasının yanında kalan Kerim burada aradığı huzuru bulamayınca halasının yanından ayrılarak bu sefer yengesinin yanına yerleşir. Bu şekilde hep köydeki ailesini arayış, geçmiş günleri özleyiş içinde olan Kerim'in içinde bulunduğu ruh hâli “Ana, Zühre Nine, neredesiniz?” (Çokum, 1978: 29), “Ben bu işi başaramayacağım baba. Niye saldın beni buralara?” (Çokum, 1978: 30) şeklindeki yakınmalar yoluyla yansıtılır.

Roman boyunca bu şekilde bir arayış hâli içinde olan Kerim'in hayatında bozulan denge, romanın sonunda İstanbul'a gelip bir iş sahibi olan ablası Sırma ile birlikte bir eve taşınmaları sonucunda tekrar sağlanır. Kerim'in hayatında yeni bir

denge kurmak için, ablası Sırma kiraladıkları evi köydeki eve benzetme gayreti içine düşerek Kerim’e şöyle seslenir:

“- Çiçekli divan örtülerinden dikerim. Halamın dikiş makinasında. Şu bahçeye bak Kerim! Lâhana ekeceğiz. Ondan sonra, duvar dibine de o top top açiveren çiçeklerden.” (Çokum, 1978: 222).

“**Çırpıntılar**” romanında, memleket hasreti çeken anlatı şahısları, anavatanlarındaki akraba ve çevrelerini, eski günlerini sürekli arayış içinde karşımıza çıkarlar. Romanda mevcut durum ve istenilen durum çatışması yaşayan Tekin, yabancı bir ülkede denize bakarken hiç unutamadığı İstanbul’u hayal eder. Romanda bu kısım şöyle sunulur:

“Adam, gözlerini sulara çevirdi ve ta ötelere bir kız kulesi oturttu. Bir Süleymaniye... Gök ve deniz uçsuz bucaksız kağıtlardı onun için. Üzerine istediği kadar resim yapabilir, yazı yazabilirdi...

- Ben oraları unutamadım...

İç çekmeye benzer bu sözleri yavaşça söylemişti. Çocuğun şapkaıyla gölgelenen yüzünde tek bir kıpırtı olmadı.

Evet. Süleymaniye... Sonra Hisarlar, kıyılar, eski saraylar... Hepsini hayalinde şuraya buraya yerleştirdi.” (Çokum, 1999: 5).

Romanda Tekin ve ailesi Avustralya’dan tekrar memleketlerine döndükten sonra bu arayış yolculuğu sona erse de şahıslar açısından yerini başka bir arayış yolculuğuna bırakır. Çünkü, yabancı bir kültürle yetişen ve İstanbul’daki çevresine uyum sağlayamayan Korhan, çareyi tekrar Avustralya’ya dönmekte bulur. Onun peşinden annesi Esra da Tekin’den boşanarak Avustralya’ya gider. Bundan sonra İstanbul’da yalnız kalan ve Avustralya’da bir kızının dünyaya geldiğini öğrenen Tekin, bir arayış içine düşerek onlarla bir arada bulunmak, başka bir deyişle bozulan şahıs, zaman ve mekân birlikteliğini yeniden kurmak için ailesinin yanına dönmek ister:

“Peki ne yapmalı? O pencerenin perdesini sımsıkı kapamalı mı? Hayır, ardında Korhan var ve Sevingül... Bunlara sırtını dönemez.

Peki ama o dağılmış, göçmüş otağ yeniden kurulabilir mi? Bunu Esra ister mi? Bu tür sorularla boğuşup duruyordu...

Onlarla bir arada yaşamak istiyordu. Tortusundan, bulutlarından sıyrılan net ışıktaki bu cümle vardı artık... Onlarla olmak... Onlar isteyecekler mi? Bunu sormak için kaybetmeyi göze alabileceği bir cesarete sahip olmalıydı. Ama kaybedilecek bir şey yoksa ve kalmamışsa, bu cesareti kendinde bulabilirdi.” (Çokum, 1999: 280).

“**Deli Zamanlar**” adlı romanda gerçekleştirmek istediği birtakım idealleri olan ve bu sebeple çoğu zaman hayal kırıklığı yaşayan genç bir yazarın “olmaya erme” yolunda kendi içinde yaşadığı iç yolculuğa yer verilir. Bu iç yolculuğunu genç yazar şöyle ifade eder:

“Olmaya ermek... demişti Hattat. Belki böylesi bir hal içindeydim. Belki başındaydım.” (Çokum, 2008: 184).

Romanda ideallerine ulaşma yolunda buhranlar, huzursuzluklar yaşayan bu sebeple de zaman zaman ideallerinden vazgeçmenin eşiğine gelen genç yazar, romanın sonunda “Yaşamının hiç de kolay olmadığını anlatmıştı bana her şey. Ve insanın kendi istediği doğrultuda beklentilerine kolayca kavuşamayacağını.” (Çokum, 2008: 196) diyerek kendi içinde bir iç denge kurar. Böylelikle ideallerine ulaşma yolunda hırs ve telâşla değil sabırla yürümeyi öğrenir.

İç göçün anlatıldığı “**Gülyüzüm**”de, anlatının başında ailenin köydeki evlerinde bir arada yaşadığı sırada kronotop bir yapılanma söz konusuysa Zeynep’in ve Ayşenaz’ın şehre göç etmesiyle birlikte bu kronotop yapılanma bozulur. Böylelikle anlatıda şahıslar açısından bir arayış yolculuğu başlar.

Romanda şehre göç ettikten sonra yaşlı bir kadının hizmetine verilen ve bu sebeple annesinden ayrı kalan Ayşenaz sürekli annesiyle birlikte köydeki evlerine döneceği günü hayal eder:

“Ah bir yaz gelse... Güneşli bir gün yaz çiçeklerinin mahmur mahmur açtığı, gün ışığının kuytulara dinlendiği, böcek vızıltılarının çoğaldığı o günlerde buradan bir otobüse binerlerdi. Geniş caddelerden sonra dağ yollarında birbirlerine yaslanıp uyuyarak giderlerdi işte... Gece yarısı, belki de sabah alacasında oraya varırlardı. Bütün evler, onlar geldi diye ayağa kalkardı. Artık tepsi tepsi yemekler gelirdi öteden beriden... Anasıyla tee koyunların gittiği tepelerin eteklerine koşarlardı. El ele... Yaz otları boylanmış olurdu. Bulutlar tepelerin üstüne doğru saçaklanmış... Kurbağalar derenin orda gevezelik edip dururlardı. Köy köy kokan bir rüzgâr eserd. Anası gene öyle eskisi gibi güzelleşir, yanakları yaz güneşiyle üvezleşirdi. Menevişli gözlerine bir başka parıltı gelirdi. Allı güllü bir basmayla dipdiri,

oraya buraya seğırtir, birçok türkünün kıpırdattığı sesiyle komşulara durmadan bir şeyler anlatırdı. Şerife Nine de onlar geldi diye canlanır, çekyatın köşesinden doğrulup bahçelere çıkardı.” (Çokum, 2010: 53-54).

Yine, Ayşenaz gibi annesi Zeynep de iş bulmak amacıyla geldiği İstanbul’da yalıda temizlik yaptığı sırada hep köydeki ailesini düşünerek onların yanında olmayı ister:

“Ah oralara dönebilse, onlara yufkalar açsa, samsalar, gözlemeler yapsa... Budaklı odunları bile o yarar. Yeter ki köyünde olsun! Hepsi bir arada... Necati’ye bırakmaz o işleri. Necati zaten yorulmuştur fabrikada.

Baharda nasıl da canlanır oralar... Ah, bir gidebilse... Kadir’in yadigârı ağaçların gölgesine kirlenmemiş, rengi hâlâ dupduru göğüne kavuşsa... Burada sıkışmış, daralmış ciğerleri güzelim dağ ve yayla havasıyla açılıp ferahlasa...” (Çokum, 2010: 125).

Sevinç Çokum’un bazı romanlarında arayış yolculuğu kalıbına yer verilerek kurgunun ilerlemesi sağlanmıştır.

3. 2. 6 Çağrışımsal Göndermeler (Metinlerarasılık)

Bir metnin kendisinden önceki metinlere, anlatıda yer alan unsurlar açısından birtakım çağrışımsal göndermelerde bulunması durumunda metinlerarasılık oluşur. Sevinç Çokum’un romanlarında da bunun örneklerini görmek mümkündür.

“**Bizim Diyar**” adlı romanının kurgusu içinde yer alan olaylar, bazı yönleriyle destan ve halk hikâyelerini hatırlatır. Zira, “**Bizim Diyar**” romanında da bazı destan ve halk hikâyelerinde olduğu gibi eşkıyaların dağları sarıp köyleri yakıp yıktığı ve ortaya çıkan bu zulümden dolayı da halk arasından bir “kahraman kişinin” (Çokum, 2012: 173) çıkıp bu zalimlerle mücadele ettiği görülür. Yine romanda bu yiğit insanın destanlardaki gibi idealize edilerek sunulması da söz konusudur. Romanda vatansever bir komutan olan Rıfat, “Balkanların keskin rüzgârı” (Çokum, 2012: 272), “gözleri iki yüce dağ gibi” (Çokum, 2012: 150) ifâdeleriyle övülür.

Romanda kahraman bir komutan olan Rıfat, ata binip, kılıç kuşanır ve gece gündüz demeden Rumeli’nin huzurunu bozmaya çalışan çetelerin peşinde iz sürer.

Kendisine saldırılıp atı öldüğünde ise, büyük bir üzüntü yaşar durumunu ‘ışıklı yolun kararması’ şeklinde yorumlar:

“ ‘Atım ölüyor. Bu bir işarettir. Bu, ışıklı yolumun kararmasıdır.’

Kendi sıcaklığını vermek ister gibi ellerini ayırmıyordu boynundan. Hayvanın can çekişmesi arada bir titreyişinden belliydi. Yüzünü boynuna gömdü. Yakın evlerden çıkıp gelen birkaç kişinin ayak sesi çevresinde dolanıyordu. ‘Bu ışıklı yolun kararmasıdır.’ Birisi çekti omuzlarından. Dönüp baktı. Gözleri çekikçe, buğday renkli bir gençti.

‘Yaralı değilsiniz ya?’

‘Atım ölüyor,’ dedi Rıfat.

‘Gelin,’ dedi adam. ‘İslenmişsiniz. Evimiz şurası binbaşım.’

Rıfat, genç adamın işaret ettiği evin aralık kapısına çevirdi gözlerini.

‘Yok,’ dedi. ‘Atım ölüyor.’” (Çokum, 2012: 173).

Romanda destan ve halk hikâyesine ait “yer”, “gök” ve “ışık” gibi motiflerin de kullanıldığı görülür. Ayrıca romanda yer alan şahısların kendilerini ifâde ediş biçimlerinde de destanî üslûbun izlerini bulmak mümkündür. Romanda Rıfat’ın annesi Gülsüm Hanım’ın üslûbu, destanlardaki şahısların ifâde biçimiyle benzerlik gösterir, onların üslûbunu çağırıştırır:

“ ‘Aman!’ ” dedi. ‘Aman, yer gök! Ali Bey’in mavzeri evladıma çevrilmiş aman! Buna katlanılmaz. Buna dayanılmaz. Bunca yıl emeğimizle ortaya çıkardığımız oğula kıymaya el varır mı? Bu nasıl yürektir? Bu oğul ki, ayrılık gayrılık ortadan kalsın diye yollara düşmektedir. Beni vurasın Ali Bey! Bu genç fidanı düşürme yere.’” (Çokum, 2012: 135).

“**Hilâl Görününce**”de yer alan kimi olaylar, destan ve masal türlerindeki olağanüstü bazı olayları çağırıştırır. Romanda çok ağır hasta olan Nizam Dede’nin ata binmek istemesi oğlu Giray tarafından “akla sığmaz bir iş” (Çokum, 1993: 186) olarak görülse de yeğeni Arslan Bey, onu hasta yatağından kaldırıp ata bindirir. Dolu dizgin bir şekilde at süren Nizam Dede, bir saat sonra tamamen iyileşmiş hâlde Arslan Bey’in yanına döner. Romanda bu olay şöyle aktarılır:

“Aradan belki bir saat belki de yüzyıl geçmişti. Uzaktan uzağa bir yürek çarpıntısı gibi nal sesini yeniden işittiğinde ayağa fırladı. Ta ötede kara aygır, kara bir hayal gibi belirmişti. Arslan Bey’in içindeki korku büyüdü. Çünkü at, sahipsiz de dönüyor olabilirdi. Ama korkusunun boş olduğunu

anladı. Nizam Bey atının üstündeydi. ‘Tanrı’ya şükürler olsun...’ dedi. Nizam Dede yaklaştı. Yüzüne renk gelmiş, canlanmıştı.

- Evdekilere söyle, yas tutmayı bıraksınlar, dedi. Mal mülk telâşına düşen varsa vazgeçsin. Ateşin üzerinden kara kazan indirilsin. Ölü yıkayıcısı gözden ırak olsun. Gelene gidene şerbet ikram edilsin. Hadi, koş!

Arslan Bey gülererek atın boynunu okşadı.

- Ulu Tanrı seni bize bağışladı, dedi.” (Çokum, 1993: 189).

Yine, romanda destanlarda ve masallarda olduğu gibi, Arslan Bey kendisinden oldukça iri olan Boris’i güreşte yenmeyi başarır. Güreş sırasında Arslan Bey sanki masal ve destanlardaki gibi bir “ejderha”, bir “dev” ile güreşiyormuş gibi sunulur:

“Rakibi kan ter içindeydi. Yorulmağa başlamıştı. Yüzünden boncuk boncuk ter akıyordu. Ejderhanın ağzından neredeyse alevler fışkıracaktı. Arslan Bey’i iki eliyle belinden sardı. Arslan silkinip koşbelden kurtuldu. Rakibine diz attı. Ejderha zor durumdaydı. Arslan Bey onu döndürüp birden savurdu. Yan düşmesin diye üstüne yattı. Rakibinin yüzünün mağlubiyet acısıyla kasıldığını gördü. Koca devin sırtı yere gelmişti.” (Çokum, 1993: 194-195).

Ayrıca romanda yıllarca Arslan Bey’in yanından ayrılmayan atı Salgır’ın Arslan Bey Rus askerleri tarafından tutuklanıp götürüldüğünde, bir insan gibi davranarak sahibini aramaya gitmesi de masallardaki gibi olağanüstü bir durumdur:

“Bazen taşlı kayalı yerlerde tökezliyor, yine de yürüyor, koşuyordu. Kuzeydeki düzlüklere varınca, yürümeyi öğrendiği bu yerleri tanıdı. Başını göğe kaldırıp birkaç defa kişnedi. Sahibini çağırdı. Durup bekledi. Oradan geçen köylüler bu sahipsiz hayvanı görerek yanına yaklaştılar. Salgır bu yabancılara ürkek baktı. Sonra dönüp dört nala oradan uzaklaştı. Böylece bir gün daha geçti. Mor bir akşam daha indi. Çayırların alacalı renkleri sönüp geceye karıştı. Salgır, nalları aşındığı halde, yine yürüyordu. O uçsuz bucaksız Deşt-i Kıpçak’ta... Yapayalnız.” (Çokum, 1993: 422).

“**Hilâl Görününce**” romanında da bazı halk hikâyelerine çağrışımsal göndermeler yapılır. Zira, romanda savaşın gölgesinde birbirini uzaktan uzağa seven Yusuf ve Esmâ’nın sevdası, Ferhat ile Şirin ya da Kerem ile Aslı’nın aşk hikâyelerine benzer. Romanda bu durum Yusuf’un iç dünyasının sunulduğu kısımlarda şöyle vurgulanır:

“Kendi sevdası... Sahi onu arasına nükseden bir sıtma gibi taşıyordu bünyesinde. Bir bakıma kendisi de Mecnunlaşmış, Ferhatlaşmıştı.” (Çokum, 2009: 308).

“Çırpıntılar”da göçmen bir ailenin karşılaştığı zorluklar ve yaşadıkları macera ile Şeyh Galib’in “Hüsn ü Aşk” mesnevisinde geçen olaylar arasında bir ilgi kurulmuştur. Zira gerek Avustralya’daki okula uyum sağlayamayan, gerekse memleketlerine döndüklerinde burada gittiği okulda başarı gösteremeyen ve bu sebeple okulu bırakıp iş bulmak için Avustralya’ya geri dönen Korhan’ın, önüne çıkan bütün engellere rağmen ayakta durmak için çabalayışı, Tekin’in arkadaşlarından edebiyata ilgi duyan Sulhi Bey tarafından “Hüsn ü Aşk” adlı eserdeki Aşk adlı kahramanın mesnevi boyunca engellerle boğuşmasına benzetilir:

“Sulhi Korhan’ın gidişini kendi şiir yüklü dünyasında başka türlü değerlendirmiyordu. Onunla Şeyh Galib’in Hüsnü Aşk Mesnevisinin Aşk adlı kahramanı arasında benzerlik kuruyordu. Aşk tasavvuf yolunda olgunlaşmak için bir yığın imtihandan geçiyor, yollara düşüp bin türlü sıkıntı çekiyordu. Korhan’ın erişmek istediği şey belli değildi ama, gencecik yaşında kendi hayatını kurmak, her türlü sıkıntıya yüke hazır olmak bakımından o mesnevi kahramanının kılığında görünmüştü. Bu gidişi de öyle yorumlamış, karamsar çizgilerinden kurtarmağa çalışmıştı.” (Çokum, 1999: 247-248).

Sevinç Çokum’un siyasî zemin üstüne kurulan “**Deli Zamanlar**” adlı romanı ile bu romandan önce kaleme aldığı “**Karanlığa Direnen Yıldız**” adlı romanı arasında metinlerarası bir ilgi kurulduğu görülür. Zira, “**Karanlığa Direnen Yıldız**”da ihtilâlin yaşandığı yıllar anlatılırken bir sonraki romanda ihtilâl sonrası gelişmeler ve memleketin her alanda ilerlemesi için çabalayış anlatılır. Başka bir deyişle “**Karanlığa Direnen Yıldız**”da şahıslar tarafından ihtilâl yılları yaşanırken, “**Deli Zamanlar**”da ise, artık şahısların ihtilâl üzerine düşünüp değerlendirmeler yapması söz konusudur. Bu açıdan da zaman zaman “**Karanlığa Direnen Yıldız**”daki olaylara çağrışımsal göndermeler yapılır.

Yazarın “**Gülyüzlüm**” adlı romanı ile yine fakir bir köy çocuğunun iş bulmak amacıyla köyden İstanbul’a gidişini anlattığı “**Zor**” adlı romanı arasında şehir hayatına uyum sağlama, ayakta kalma mücadelesi verme ve yaşanan iç çatışmalar açısından metinlerarası bir ilgi kurulabilir.

“Tren Burdan Geçmiyor” adlı roman da âdeta **“Gece Rüzgârları”**nın devamı niteliğindedir. Çünkü **“Gece Rüzgârları”**nın temel karakteri gazeteci Süsen Divitçi, aynı zamanda Nüzhet ve Aysan adlı gazetecilerin yaşadıkları olayların anlatıldığı **“Tren Burdan Geçmiyor”** adlı romanda da yer alır. **“Tren Burdan Geçmiyor”**da Süsen’in **“Tepeşehir”** adlı eserinden söz edilerek Süsen’in bu eserini yazmadan önce Tepeşehir’de yaptığı araştırma sürecine yer verilen **“Gece Rüzgârları”**na çağrışımsal bir gönderme yapılır: “- Ben de sizin bir kitabınızı okumuştum. Tepeşehir... İlginçti, dedi Aysan.” (Çokum, 2009: 49).

Yine **“Tren Burdan Geçmiyor”**da tarafsız bir gazetecilik anlayışına sahip olan gazeteci Nüzhet’in yaşadıkları ile **“Karanlığa Direnen Yıldız”**daki her zaman doğru bildiğini söyleyen ve bu sebeple dışlanan Feridun karakterinin yaşadığı olaylar arasında bir bağlantı kurmak mümkündür.

“Arada Kalmış Tebessüm” ile bu romandan önce yazılan **“Tren Burdan Geçmiyor”** arasında metinlerarası bir bağlantı kurulmuştur. Çünkü **“Arada Kalmış Tebessüm”** romanında **“Tren Burdan Geçmiyor”** adlı romanın şahıslarından sokak çocuğu Sonsuz’un şiirlerine yer verilir. Yine **“Arada Kalmış Tebessüm”**de abukist bir ressam olan Feda’nın benimsediği resim tarzı vasıtasıyla **“Tren Burdan Geçmiyor”**daki Sonsuz’un abukizm konusundaki düşüncelerine gönderme yapılır.

“Lacivert Taşı”nda da masallarla bir ilgi kurulduğu görülür. Zira, romanda Hicret Bey ve ailesinin başından geçen olaylar, masalsı bir atmosferde okura sunulur. Romanda Hicret Bey hep kulağında **“Onu kaybetme!”** şeklinde nerden geldiğini bilemediği bir ses duyar:

“Yollar boyunca zaman zaman işittiğim o kaygılı sesi hatırladım. ‘Onu kaybetme! Onu kaybetme!’ diye sesleniyordu. Sulara eğildiğimde ulu çınarların gölgesinde, çadırımda uykuya dalarken... Kaybetmemem gereken neydi? Kimdi?” (Çokum, 2011: 113).

Romanda Hicret Bey’in bu sese rağmen lacivert taşını kaybetmesinden sonra Hicret Bey’in ailesi büyük felâketlere maruz kalır. Ailede ölüm, ayrılık ve huzursuzluk başlar.

Yine romanda Hicret Bey’in oğlu Selvi masallarda olduğu gibi bir cadı ile karşılaşır. Romanda bu korkunç varlıktan şöyle söz edilir:

“Çocuğum bir de bakıyor ki dili upuzun ve sarkık, gözleri çipil çipil akan, burnunun iki deliğı arasında bir halka, gırtlğından böğürtüye benzer sesler gelen bir mahluk...” (Çokum, 2011: 68).

“**Çok Yapraklı İlişkiler**” romanında da yaşanan olaylar, “Köroğlu” hikâyesindeki bazı olayları hatırlatır. Romanda Köroğlu gibi cesur bir yiğit olan Yamaç, Bolu beyi gibi zalim bir insan olan Doruk Bey ile mücadele eder ve romanın sonunda bu mücadeleyi kazanır.

Yine romanda masallarda olduğu gibi bazı olağanüstü durumlar da görülür. Romanda Yamaç, Doruk Bey’in adamları tarafından dövüldükten sonra baygınlık anında karşısına gelen bir fare ile konuşmaya başlar:

“ ‘Bana oradaki şişeyi getir!’

‘Getiremem... Sen benim çocuklarımı dağıttın, yuvamı oraya buraya taşıdın...’

‘Ben size her zaman acıdım, doğru söylemiyorsun! Bana bir plastik şişe bul.’

Fare soruyordu:

‘Ne yapacaksın onu?’

‘Sen getir, ötesini sorma! O olmazsa nefes alamayacağım gibi geliyor bana. Hadi çocuğum. Onu bana getir...’

Koca fare getirmek için kıpırdandı ve ağır gövdesiyle dönerken uzun kuyruğı Yamaç’ın yüzüne kamçı gibi indi.” (Çokum, 2013: 313).

Ayrıca “**Çok Yapraklı İlişkiler**” adlı romanda abukizm felsefesinden de söz edilerek bu romanla yazarın daha önce kaleme aldığı “**Tren Burdan Geçmiyor**” ve “**Arada Kalmış Tebessüm**” adlı romanları arasında metinlerarası bir ilgi kurulur. “**Çok Yapraklı İlişkiler**” adlı romanda “Kuğunun Ölümü” adlı beste en son notadan sırayla başa doğru icra edilir. Bunun sebebini ise, Neva şöyle açıklar: “Çalışmamızın abukizm felsefesinin yeni bir örneğı olduğunu belirtmeliyim.” (Çokum, 2013: 157). Dolayısıyla Sevinç Çokum, bazen kendi romanlarına bazen

de edebiyat dünyasındaki diğer eserlere bazı çağrışımsal göndermeler yaparak eserlerini zenginleştirir.

3. 3 Şahıs Tasarımı ve Sunuluşu

3. 3. 1 Arketipsel Sembolizm (İlkörnek)

İnsanların hafızalarında yer eden ve birtakım değerleri yansıtan semboller olan arketipler, yazarların eserlerindeki şahıslar açısından örnek aldığı “ilkörnekler” (Çetin, 2011: 152) dir. Sevinç Çokum’un “**Bizim Diyar**” adlı romanında da yiğit, ideal bir Türk delikanlısını sembolize eden Rıfat, bu yönüyle okura bazı destan ve halk hikâyesi kahramanlarını hatırlatır. Dağları sarıp köyleri yakıp yıkan eşkıyanın karşısında yer alan ve Rumeli’de yeniden birlik ve beraberliği sağlamak için mücadele eden vatansever komutan Rıfat, bu açıdan Oğuz Kağan ve Köroğlu’ndan birtakım izler taşır. Çocukluğundan itibaren etrafında cesur tavırlarıyla tanınip bilinen Rıfat, büyüüp askerî okulu bitirdikten sonra ise, Rumeli’yi saran çetecileri gece gündüz takip eder. Rıfat’ın dayısı Haşim Bey kahraman bir komutan olan yeğeni Rıfat’ı şu sözlerle över:

“ ‘Şimdi koca adam olmuştur, üniforma giyip kılıç kuşanmıştır. Şimdi ‘hürriyet...’ demektedir. Dağlara, sınır boylarına gidesi vardır, dağılmış toplamaya gönüllüdür, baş kaldıranı eğitecek odur...’ ” (Çokum, 2012: 88).

Yine dağlardaki eşkıyanın peşine düşmek için evinden ayrılan Rıfat, destan ve halk hikâyelerindeki kahramanlar gibi uğurlanır:

“Rıza Hoca kapıyı açtıktan sonra şaşkınca durdu.

‘Oğul,’ dedi. ‘Bu gelişi rüyamda görmüştüm. İşte yıldızlar, işte bir kır at. Hayır olsun.’

‘Vedalaşmaya geldim hocam. Elinizi öpmeye ve duanızı almaya.’

‘Yolun... Dağlara mı oğul?’

‘Evet hocam. Yıldızların daha parlak daha sık görüldüğü yerlere.’

‘Öyleyse Allah’a emanet ol. Bizim yüzümüzü güldür evlât. Sularımız yeniden aksın, yedi dallı, dokuz dallı ağaçlarımızın kökü kurumasın.’” (Çokum, 2012: 136).

Vatan toprağı ve milleti için gece gündüz demeden dağlarda çete kovalayan, seferberlikten sonra cepheden cepheye koşan Komutan Rıfat şehit düştüğünde ise, eniştesi Ethem, Rıfat'ın arkasından onun bir kahraman olarak adının dilden dile destan gibi söylenmesi gerektiğini şöyle ifade eder:

“Anası Balkanların keskin rüzgârı derdi ona. Şimdi duruldu o rüzgâr. Başka yerlerde esiyor oğul. Başka yerlerde. Onun adı söylenmelidir dillerde. Unutulmamalıdır. İsimsiz bir mezarda kaybolup gitmemelidir.” (Çokum, 2012: 272).

Yine **“Bizim Diyar”**da kahraman Türk kadını tipi “beyzadeler hanımı, fatihler torunu” (Çokum, 2012: 18) Gülsüm Hanım ile kızı Kerime'nin şahsında gözler önünde canlandırılır. Kerime seferberlik ilân edildiğinde çevresinde ağlayan kadınlara kahramanca bir edâyla şöyle haykırır:

“ ‘Ne ağlaşı durursunuz!’ dedi Kerime. ‘Bu benim kocamış anamın sözüne mi bakarsınız! Oğlu cephelere gideli divane olmuştur. Erkeklerinizi böyle mi uğurlayacaksınız? Böyle ağlayıp sızlanarak mı? Dinleyin beni. Şimdi sözü ben aldım. Kilerinizi, ambarınızı açın. Askerimiz içindir. Dokuduğumuz ördüğümüz her bir şey onlara ayrılmalıdır. Atınız, arabanız esirgenmesin. Değirmende öğütülen un onlar içindir. Verin kadınlarım, dökün saçın! Esirgemeyin sakın.’” (Çokum, 2012: 189).

“Hilâl Görününce”de yer alan bazı şahısların kurgulanışında da birtakım ilk modellerin izlerine rastlanır. Romanın çerçeve anlatısında bilge bir kişi olarak sunulan Felekzede Ârif Çelebi, bu yönüyle okura Dede Korkut'u hatırlatır. Yine onun üslûbunda da eski Türk nesrinin özelliklerini bulmak mümkündür. Bu durum özellikle, geniş bir tarihî bilgiye sahip olan Felekzede Ârif Çelebi'nin kendi sözleri arasında yer verdiği Kaşgarlı Mahmud'un Divan'ından alıntılardığı sözleri arasında bir kaynaşma ve uyumun söz konusu olduğu kısımlarda açıkça kendisini belli eder.

Ayrıca, romanını yazmadan önce Kırım'a giden ve yol boyunca uğradığı şehirlerde gezip gördüğü yerleri defterine kaydeden Felekzede Ârif Çelebi, okura Evliya Çelebi'yi de anımsatır. Zaten kendisi de anlatının bir yerinde Evliya Çelebi'den şöyle bahseder:

“Yayan gitmektense, katıra razı olup, şehri temâşaya çıktım. Vaktiyle Evliya Çelebi derler, bir seyyahın kitabını okumuş idim. Bu Sinop Kal'asından ve

Kal’adaki Alâüddin Camiinden de bahsetmiş idi. Kal’aya varınca, ol camiin harab olduğunu görerek üzüldüm.” (Çokum, 1993: 112).

Romanda hikâyesine yer verilen Arslan Bey ise, Sevinç Çokum’un da belirttiği üzere “bir destan kahramanı hüviyetini taşır.” (Kabaklı, 1984: 18). Arslan Bey, cesur bir yüreğe sahip olması açısından Kırım Türklerinin destanlarındaki Çorabatır’ın özelliklerini bünyesinde barındırır. Bu sebeple de Nizam Dede, hanımı öldükten sonra hayata küsen Arslan Bey’den eski gücünü yeniden toplayıp destan kahramanı yiğit Çorabatır gibi Kırım’ın kurtuluşu için mücadele etmesini ister:

“Sana at binmesini öğrettiğim günleri hatırla. Hilâle bakıp tuttuğumuz niyetleri. Seninle bir ahdımız vardı. Hatırla oğul. Sen bir Çorabatır olacaktın, hatırla.” (Çokum, 1993: 69).

Bir destan kahramanı gibi zulme ve haksızlığa boyun eğmeyen Arslan Bey, Kırım köylülerinin huzurunu ve haklarını korumak için zalimlere meydan okur. Köylüler de kendi meralarını istilâ eden bir Rus çiftlik beyi olan İgor Gregoroviç’i ona şikâyet ederler. Arslan Bey’in yiğitliğiyle İgor’un gözünü korkutması üzerine, onun şanı Köroğlu gibi köylüler arasında yayılır:

“Şahbaz Bey’in söylediğine bakılırsa Gregroviç’in o günden sonra ağzını bıçak açmaz olmuştu. Köylüler Arslan Bey’e dua edip duruyorlardı. ‘Ecdadın gibi moskofa haddini bildirdin. Hay yaşa Arslan Bey!’ diyorlardı.” (Çokum, 1993: 415).

“**Ağustos Başağı**” romanında çerçeve anlatıda bir roman yazarı olarak yer alan Ârif Çelebioğlu ile “**Hilâl Görününce**” romanındaki yazar ve araştırmacı Felekzede Ârif Çelebi arasında bir bağ kurulmuştur. Zira, romanda Felekzede Ârif Çelebi’nin torunu olarak bahsedilen Ârif Çelebioğlu, yazarlık yolunda dedesini örnek alır.

Yine “**Ağustos Başağı**”nda anlatı karakterlerinden cesareti ile ön plâna çıkan Söğütlü Osman’ın tasarlanışında Osman Gazi’nin şahsiyeti örnek alınır. Vatansever bir yiğit olan Osman, yurdun işgal edildiği günlerde hiçbir zaman umudunu yitirmeden çevresini kurtuluş için yüreklendirir ve memleket için elinden geleni yapmanın telâşını yaşar. Onun bu özellikleri açısından Osman Gazi’ye

benzediği anlatıcı tarafından da şöyle vurgulanır: “Osman ise, hâlâ yamaçlardan, atıyla Söğüt’ü seyreden bir Osman Gazi...” (Çokum, 2009: 26).

“**Karanlığa Direnen Yıldız**”da, gazeteci Feridun’un yanında çalıştığı tevekkül ve tevazu sahibi bir insan olan Veysel Bey ile “Horasan erleri” arasında bir ilgi kurulmuştur. Feridun, matbaadaki sohbetlerinde çevresindeki gençlere yol gösteren bu gönül insanını “Horasan erleri”ne benzetir:

“Onu hep Horasan erlerine benzetirdi ya, şimdi yine Horasan’dan doğan güneşin Merv’den, Belh’ten, Herat’tan, Nişabur’dan iz sürüp Anadolu’ya vurduğu zamanlardan bir gönül eriymişçesine aydınlık yüzüyle makinasına bakıyordu. Feridun’a o kafileden biri gibi görünüyordu.” (Çokum, 1999: 87).

Yine Feridun, Veysel Ağabey’inin evini de bir nevi “Taptuk Emre’nin eşiği” gibi görür:

“Yunus âşığı bir adam. Feridun Taptuk Emre’nin eşiği’ne benzetmişti burayı. Bir küçük divan, bir masa ve sandalye, duvardaki harita ve Kâbe resminden ibaret eşyası ile تنها, Veysel Ağabey’in düşünen başı ile, gören gözü ile sınırları belirsiz bir mekândı. Buradan alışverişi biteceğe benzemiyordu.” (Çokum, 1999: 255).

“**Gülyüzlüm**” adlı romanda da okulu bırakıp yanında çalışmaya başlayan Ayşenaz’ı yeniden okula gönderen Binnur Ana, Ayşenaz tarafından “Külkedisi” masalındaki iyilik perisine benzetilir:

“Ayşenaz o an külkedisi masalındaki kız gibi bir iyilik perisiyle karşılaştığını düşündü. Hani iyilik perisi külkedisini bir güzel giydirip donatıyor, altın ve gümüşten bir arabaya bindirip saraya yolluyordu. Binnur Ana da o peri olmalıydı.” (Çokum, 2010: 165).

“**Çok Yapraklı İlişkiler**” adlı romanda da Yeni İnsan Araştırma Merkezi’ni kendi çıkarlarına göre yöneten Doruk Bey ile mücadele eden Yamaç’ın Köroğlu’ndan bazı izler taşıdığı görülür. Yine romanda anlatı şahıslarından Şelale de “Rüzgâr Gibi Geçti” filminde oynayan Vivien Leigh ile bağlantı kurularak sunulur:

“Tuhaf olanı, Mimar Şelale’nin Vivien Leigh’den taşıdığı çizgilerdi. O bilmiyor tabii, Vivien’i ne bilsin! Belki de Yamaç’ın bilinci altında saklanan

ve adını ilk olarak babaannesinden duyduğu Vivien'in sureti Şelale'ye yansıdı. Ve yerli yerine oturdu, uzunca dar ve inatçı çenesi, zeki alnı, parlak gözleri..." (Çokum, 2013: 22-23).

Bu şekilde Sevinç Çokum şahısların tasarımında destan, halk hikâyesi kahramanlarından, film karakterlerinden, tarihte yaşamış insanlardan yola çıkarak arketipsel sembolizm tekniğinden faydalanmıştır.

3. 3. 2 İsim Sembolizasyonu

Sevinç Çokum'un romanlarında, kimi zaman şahısların isimlerinin onların özelliklerini ya da yaşantılarını yansıttığı görülür. **"Hilâl Görününce"** romanında Nizam Dede'nin ismi ile şahsî nitelikleri birbiriyle uyumludur. Zira anlatı boyunca Nizam Dede, dağılanı toparlama, birleştirme, çevresine düzen verme işlevini yüklenir. Hanımı öldükten sonra düzensiz bir hayat süren Arslan Bey'e öğüt vererek onun hayatına yeniden istikamet veren Nizam Dede'dir. Nizam Dede ona şöyle seslenir:

"Ama bunları senin iyiliğin için söyledim. Gücünü kuvvetini toparlayasın diye. Bilirsin ki seni Giray'dan ayrı tutmadım. Sen bana kardaşım Safa Bey'in yadigârısın. Buraya gelmemin sebebi sana el uzatmak içindi. İsterim ki Arslan Bey, eski Arslan Bey olsun. Yiğitlerle güreş tutsun, çın söylesin, at oyunlarında hünerli olduğunu yine göstere. İşte para, yarın hayvan pazarına gidip kendine beğendiğin bir atı seç. Artık kır mı seçersin, yağız mı bilemem. Senin de gönlün hoş olsun. Namına yaraşan, namlı bir atın olsun." (Çokum, 1993: 70).

Yine Kırım Türklerinin esaretten kurtulmasını isteyen Nizam Dede bunun için evinde toplantı düzenleyip Kırım Türklerine birlik çağrısı yapar, gençlere sorumluluk yükler. "Usta bir bıçakçı" olan Nizam Dede, Kırım Harbi'nden önce bıçak ve hançer yapıp gençlere dağıtır ve onlardan Osmanlı ordusuna yardım etmelerini ister. Böylelikle etrafına bir nizam veren Nizam Dede, kendisini Ruslara şöyle tanıtır:

"- Bana Nizam Bey derler. Buraların nizamını ben kurdum, dedi. Namımı iştmedinizse yazık..." (Çokum, 1993: 284).

"Hilâl Görününce" romanında, ismiyle müsemma olan bir şahıs da Arslan Bey'dir. Arslan Bey yiğitliğiyle nam salmış bir pehlivandır. Düşmanlarının karşısında arslan gibi kükreyen ve kaya gibi duran Arslan Bey düşmana korku salar:

“Kossaklardan ses çıkmadı. Arslan Bey tek tek yüzlerine baktı. Hepsi de tere batmışlardı. Korkudan yüzleri iyice gerilmişti. Arslan Bey koca burunlu, kara sakallı askerin önünde durdu.” (Çokum, 1993: 365).

“**Deli Zamanlar**”da yer alan, “dikkat çeken, seçkin bir kadın” (Çokum, 2008: 140) olan Aypare’nin ismiyle niteliklerinin birbiriyle özdeşleştiği görülür. Zira, çevresindeki insanlara yol gösterip onları aydınlatan Aypare, kalabalıklar arasında her zaman düşünceleriyle ay gibi parlar.

“**Gülyüzlüm**”de de anlatı şahıslarından Ayşenaz, isminde yer alan “naz” ifâdesine uygun bir şekilde “naz”lı bir kızıdır. Annesinden hiçbir zaman ayrılmak istemeyen ve her yere onun yanında giden Ayşenaz, İstanbul’a geldikten bir süre sonra annesi tarafından yaşlı bir kadının yanına gönderildiğinde annesinden ayrı kalmaya dayanamaz, onu ziyarete gelen annesinden her ayrılışında nazlanmaya ve ağlamaya başlar:

“ ‘Hadi benim kızım. Ben tekrar geleceğim. Bak, gene mi ağlıyorsun?’

Gülseren, kadının zayıflayan sesi üzerine,

‘Annen uzak yere gitmiyor ya...’ dedi.

Kız anasına sarılıp öylece kaldı.” (Çokum, 2010: 85).

Yine Ayşenaz’ın nazlı bir kız oluşu, dayısı tarafından onun Nurcan Hanım’a tanıtıldığı sırada şöyle vurgulanır:

“ ‘Bu ablam, çocuğun annesi olur yani. Kızımız Ayşenaz. Biraz naz ediyor bu sabah.’” (Çokum, 2010: 46).

“**Gece Rüzgârları**” adlı romanda da isim sembolizmi tekniğinden faydalanılmıştır. Romanda anlatı şahıslarından Nilece, “Nil Kraliçesi” (Çokum, 2004: 57) anlamına gelen ismine uygun şekilde hep lüks yaşam şartlarında yaşamayı hak ettiğini düşünür. Romanda onun hayattan beklentileri yüksek birisi olduğu eşi Arda tarafından bir konuşma sırasında şöyle vurgulanır:

“ ‘Nilece’ nin üzerinde beni aşan bir güç var... Toplum... Ve insanların sahip olduğu bütün o alacalı bulacalı şeyler... Giyim kuşam, araba, geziler, şarkılar, ünvanlar, oteller, her şey...” (Çokum, 2004: 59).

Yine romanda Nilece’nin eşi, Arda ile adını aldığı Arda Nehri arasında da bir ilgi kurulduğu görülür:

“Arda adını taşıyan o güzelim suyu düşündü. Rumeli topraklarından kıvrıla büküle atlaya sıçraya geçen o su gibi bu adamda da öyle ışık veren bir dirilik vardı.” (Çokum, 2004: 57).

Romanda isminin anlamı zambak olan yazar Süsen de yalnız ve mağrur oluşuyla âdetâ ıssız yerlerde açan zambaklara benzer.

“**Arada Kalmış Tebessüm**”de tanınmış bir aileden gelen annesi Didem Hanım fakir birisi ile evlendiği için dayısı Duran Bey tarafından her zaman hakir görülen ve annesi ile dayısı arasındaki dargınlık sebebiyle arada kalan Feda, hep adı gibi kendisini feda edilmiş, gözden çıkarılmış birisi olarak hisseder:

“Neden adım Feda? Adımın bile benimle uyuşan bir yanı var. Feda edilmiş veya edilecek biriyim demek ki...” (Çokum, 2012: 180-181).

Sevinç Çokum’un “**Lacivert Taşı**” adlı romanında ise, isim sembolizmi tekniğinden yoğun bir şekilde faydalandığı görülür. Romandaki şahısların çoğunun ismi, onların nitelik ve yaşantılarıyla bağlantılı olacak şekilde seçilmiştir.

Romanda Hicret Bey, adının anlamıyla uygun olarak sürekli kervana katılıp yolculuk eden birisidir. Yine Hicret Bey’in kardeşi Yol Yordam Bey de hem Hicret Bey’e hem de yeğenlerine yol yordam gösteren bilge bir kişidir. Hicret Bey’in ailesine kattığı kimsesiz bir çocuk olan Yadigâr da Hicret Bey’in ölümünden sonra ondan ailesine yadigâr kalır. Hicret Bey’in küçük oğlu Gurbet ise, romanın sonunda gurbette yaşamaya başlar.

Bunların dışında romanda Cömert Bey adı gibi cömert, Sabit Hoca ise, sabit fikirli birisi olarak sunulur.

“Çok Yapraklı İlişkiler” adlı romanda da şahısların isimlerinin, çoğu zaman onların meslek, ilgi alanı ya da özelliklerini yansıttığı görülür. Romanda Koza Bey ve Şelale tabiatla ilgilenirler. Şefkat adı gibi anlayışlı, müşfik bir kadındır. Neva müzisyen, Göktan Bey ise, paraşütçüdür.

3. 3. 3 Karakter Geliştirme

Bir anlatıda ayrıntılı bir şekilde bütün yönleriyle ortaya koyulan karakterler, her seferinde birbirinden farklı özellikleriyle okurun karşısına çıkarak çoğu zaman okuru şaşırtabilmektedir. Nitekim E. M. Forster’a göre de “çok yönlü kişi, yaşamın (bir roman yaprakları içindeki yaşamın) hesaba kitaba uymayan değişkenliğine sahiptir.” (Forster, 1985: 119). Sevinç Çokum’un romanlarında da karakterlerin gerçek bir şekilde sunulabilmesi için karakterler yapılandırılırken kimi zaman değişim ve şaşırtma unsurlarına yer verildiği görülür.

Yazarın ilk romanı “Zor”da iş sahibi olma hevesiyle İstanbul’a gelen Kerim, başlangıçta azimli, sorumluluk sahibi bir çocuk olarak İstanbul’da demircilik işine devam ederken, sonrasında davranışlarında arkadaş çevresinin de etkisiyle bir değişme kendisini gösterir. Belli bir zaman akışı içinde iş sorumluluğunu kaybetmeye başlayan Kerim’in bu hâli anlatıda şöyle gözler önüne serilir:

“Atölyeye girdiğinde çocuklar, işlerinden bir an sıyrılıp, ona baktılar. Usta yoktu. Çocukların bakışı eziciydi.

- Neredeydin? dedi Ali.
Susup başını eğdi Kerim.

Kâzım’ın köşebenti taşa tutuşu bir sertlik kazandı. Ali hemen uyardı onu.
Sonra Kerim’e döndü.

- Hadi sallanma!” (Çokum, 1978: 169).

“Kişi geçmişte kendisinin yaptıkları ve kendisine yapılanların toplamı” (Gündüz, 2003: 74) olduğundan bir karakterin anlatıda belirginleştirilip, ruh bütünlüğünü sağlamış bir şahsiyet olarak sunulmasında geçmiş ve şimdinin birlikte değerlendirilmesi önemlidir. “Bizim Diyar”da da romanın temel karakteri Rıfat, belli idealleri olan ve bu ideallerinden asla vazgeçmeyen, ruh bütünlüğünü sağlamış bir şahsiyet olarak görünür. Anlatı boyunca idealleri için hem fıkren hem de fiilen

mücadele eden Rıfat'ın bu özelliklerinin çocukluktan itibaren onda oluştuğu, geriye kırılma yoluyla çocukluğunda Haşim Dayı'sının siyasî fikirlerinden etkilenecek arkadaşıyla kavga etmesi üzerine babasının kendisini hapsetmesi olayına yer verilerek okurun dikkatine sunulur:

“Ali Bey'in gür kaşları kalktı, başparmağını enlice kuşağından ayırıp, tahta kılıcı öfkeyle çekip aldı. İki ucundan tutup dizine dayadı, Rıfat gözlerini yumdu. Sonra çatırtıyı duydu, Haşim Dayı'nın parmakları kırılıyormuş gibi bir üzüntü doldu yüreğine. Gözlerini açtı. Ömer'in de üzgün olduğunu gördü. Neden, o an aynı duyguyu paylaşırlardı, bilemedi.

Babasının yanı sıra merdivenleri çıkarken, Haşim Dayı'nın parmaklarından, Ömer'in yaşla dolan fakat boşalamayan gözlerinden kurtulamıyordu. Boşlukta yürür gibiydi. Sandık odalarından birine itildi. Kapı gürültüyle kapandıktan sonra, babasının sarsan, titreten sesini işitti.

‘Madem ki siyasete bulaştın, hapsolmasını da öğren!’

Bir kolunu kapıya dayadı, başını altına gizledi, ağladı. Demek insan sırası gelince konuşmalıydı. Şu sandıkların, yüklüklerin sırası gelince açılması gibi. Gün ışığına yeterince açık olmayan bir oda. Bir zindan... Kilitli sandıklar, kilitli kapı. Babası kırışmış sakalı, çatık kaşları, düğmeleri açık mintanından görünen güneş yanığı kızarık göğsüyle gözünün önünden gitmiyor. Birden Ali Bey Abdülhamit oluveriyor. Haşim Dayı'nın sevemediği bir hükümdar. Bir yığın müşir, sadrazam, çeteci ve Abdülhamit sandık odasında... Padişah durmadan işaret parmağını sallıyor.

Uzaklara gitmek istiyordu. Sandık odasındaki o kalabalıktan kurtulup, kır bir ata binip uzaklara gitmek... Bugün Üsküp'e, yarın Selânik'e, öbür gün Haşim Dayı'nın ‘Koca Asya’ dediği o yerlere...” (Çokum, 2012: 5-6).

“Bizim Diyar”da temel karakteri bu şekilde yapılandıran yazar, yan karakterleri de temel karakter gibi itinayla kurgular. Romanda dirayetli, çevresine yol gösteren bir kadın olan Gülsüm Ana'nın bu karakteristik özellikleri göç edileceği sırada ailesine yaptığı şu uyarılar vasıtasıyla ortaya konulur:

“ ‘Tez hazırlanın,’ dedi. ‘Elinize birer değnek alın kızlarım. Yüzünüzü örtün. Saçınızı una bulayın. Sırtınıza birer yastık bağlansın. Rıza Hoca, Neyzen Dede ve öteki kocamışlar da sıkıca giyinsin. Aman kızım tapuları iyi saklayın. Namaz kılınıp, dualar edilsin. Ayacıklarınıza çuval parçası sarın. Onca yol yürüyeceğiz.” (Çokum, 2012: 214).

“Hilâl Görününce” romanı da karakter yapılandırmasıyla dikkat çeker. Yazar, romandaki Arslan Bey karakterini bütün yönleriyle eksiksiz sunabilmek ve

onun şimdiki hâlini belirleyen olay ve durumları yansıtmak amacıyla onun geçmişte yaşadıklarını anlatmayı ihmâl etmez:

“Arslan Bey üst üste bahtsızlığa uğramıştı. Önce babası Safa Bey’i, ardından hatunu Göknur Hanım’ı kaybetmişti. Geçen yıl da Akmesit yarışlarında önde koşan namı atının ayağı kırılmış, onu vurmak zorunda kalmıştı. Nizam Dede, yeğeninin dünyasının nasıl karardığını biliyordu. İnsanlardan kaçtığını, olur olmaz delilikler yaptığını da...” (Çokum, 1993: 25).

Yine yazar, anlatının temel karakteri olan Arslan Bey’in kimseye boyun eğmek istemeyen, mağrur duruşunu da çeşitli sahnelerde canlı bir şekilde sunmak suretiyle onun bu karakteristik özelliğini pekiştirir. Romanda kimseye kendisini borçlu hissetmek istemeyen Arslan Bey, Feyzullah Ağa’nın oğluna hediye ettiği çizmeyi ancak, parasını ödemek suretiyle kabul eder. Yine, kendisine yardım etmek isteyen amcası Nizam Dede’nin teklifini de geri çevirir:

“Nizam Dede fena halde kızmıştı:

“İnsan insana yardım etmez mi? Ben darda kalsam sen bana el uzatmayacak mısın? Töremizi ayaklar altına alıyorsun. Bu beni büyüğün olarak görmediğinin işaretidir. Öyle olsun Arslan Bey...”

Hiddeti küskünlüğe dönmüştü. Aceleyle oradan çıkıp gitmeğe yeltenince Arslan Bey, ardından bağırmişti:

“Emmi, dur gitme! Böyle gücenik gitme. Anla halimden. Kendime Arslan Bey dara düştü dedirtmem.” (Çokum, 1993: 71).

Kimsenin karşısında ezik durmayı istemeyen Arslan Bey’in bu niteliği, aslında onun Kırım Türklerinin esaretinin kırılması hususundaki idealinin de bir yansımasıdır. Anlatı boyunca o, Kırım’ın istiklâli için mücadele eder. Ancak idealleri olmasına rağmen idealize edilmeden okura sunulur. Zaten roman hakkındaki bir röportajında da Sevinç Çokum bunu şu sözlerle vurgular:

“Roman kahramanlarımın bu defa hafızalara iyice yerleşmesine gayret ettim. İdeallerine rağmen, idealize etmeden, kanlı canlı, yani gözümüzde canlandırabileceğimiz kişiler olmalarına dikkat gösterdim.” (Kabaklı, 1984: 18).

“**Ağustos Başağı**” romanında anlatı şahıslarından Yusuf karakteri geliştirilirken de anlatıcı onun geçmişi hakkında kısaca bilgi verir:

“Daha on üçünde başlamıştı arabacılığa. Kütahya’ya, Bursa’ya, Eskişehir’e, Bilecik’e durmadan insan taşımıştı. Hüdavendigâr vilâyetinde bilmediği kıyı köşe kalmamıştı. Ve yıldız sayısınca insan tanımıştı. Askere gidinceye kadar süslü arabası ve türküleriyle bir masal kahramanı gibi yaşamıştı.” (Çokum, 2009: 13-14).

Yine romanda Yusuf karakteri, geçmişini unutamayan, her sıkıntı anında geçmişe dönen, bu sebeple de hassas ve tedirgin bir yapıya sahip olan bir karakter olarak çizilir:

“Canı iyice daralmıştır. Kara vagona tıklandığı anları yeniden yaşıyor.” (Çokum, 2009: 31).

“Yusuf o kara vagonun çilesini yeniden yaşayacaktı ki, Abdullah Bey yumuşak sesiyle araya girdi.” (Çokum, 2009: 28).

“**Çırpıntılar**”da karakter geliştirilirken romanın temel karakteri Tekin için kaygılı, karamsar, kararsız, huzursuz ve sürekli arayış içinde olan bir insan tablosu çizilir. Böylelikle Tekin’e has bu nitelikler, onun anlatı boyunca hem kendi içinde hem de dış çevresiyle çatışma içinde olmasına zemin hazırlar.

Romanın başında Avustralya’da yaşayan Tekin, duyduğu vatan hasretinden dolayı ailesiyle birlikte memleketine dönmek ister. Bir süre bocaladıktan ve ailesiyle tartıştıktan sonra bu kararından vazgeçerek Avustralya’da kalmayı uygun görür. Ancak sonrasında tekrar ailesini de yanına alarak memleketine dönme kararı alır. İstanbul’a yerleştikten sonra, burada da işler umduğu gibi gitmeyen Tekin, yine bir arayış içine düşer:

“Ailesini buraya bütün güçlükleri göğüsleyeceğine inanarak getirmişti. Burda yaşamalıydılar ve bütün istediği buydu... Ama çabucak yorulmuştu, yenilmek üzereydi... Bürodan, gelgitlerden, kalabalık yollardan bezmişti çabucak... Ya Esra? Yanlışlıkla yolu buralara düşmüş bir kuyruklu yıldızın başını oraya buraya vurup sürüklenişini akla getiriyordu.

“Yeni bir şeyler yapmalıyım... Evet denemek için hâlâ gücüm var... Yeni şeyler... Korhan işe girmeli... İş hayatı ona sorumluluğu öğretir.” (Çokum, 1999: 230).

“**Karanlığa Direnen Yıldız**”da Feridun karakteri geliştirilirken onun ailesinden aldığı kalıtsal özelliklerine de vurgu yapılarak bu karakterin daha gerçekçi bir şekilde sunumu sağlanır:

“Feridun’da annesinden aldığı her yumuşaklık, babasından geçme o Servet-i Fünun nesli hüznüleri, bazen aptallık gibi yorumlanan bir safiyete, tuhaftır, cazibesi olan bir safiyete dönüşmüştü. Fakat bu perdelenmiş, yarı gülümsemeli duruşun arkasında yabana atılmayacak bir tahlil ve yazma yeteneği gizliydi. Enis Bey, çocuğunun doktor olmasını istediği halde bu yeteneğinden dolayı edebiyatı seçmesine ses çıkartmamış ve hayal kırıklığıyla sonuçlanan dergi çalışmalarını küçümsememişti. Tam tersine bütün bu çabalarını yarınki önemli yerlerin insanını hazırlayan adımlar olarak yorumlamıştı.” (Çokum, 1999: 16).

“**Deli Zamanlar**”da, Aypare karakteriyle ilgili yol gösterici, aydın bir insan tablosu çizilirken, anlatının her aşamasında onun hayat üzerine değerlendirmelerini yansıtan vecizelerine yer verildiği ve onun anlatıdaki varlığının daha ziyade onun yolundan giden genç yazarın kendisine öğüt aldığı bu sözleriyle belirginleştirildiği görülür:

“Hayata bir pencereden bakıyorsun; camlar çok kalın ve çok kirli. Camları kırmasını öğren! Ama dikkat et, ellerin kesilmesin.” (Çokum, 2008: 8).

“Özgürlüğünü hiç kimseye satma!” (Çokum, 2008: 9).

“Kırılğan, narin, sırçadan biri olma. Eğer düzeleliyorsa güçlü biri gibi davran. Güçlülere taklit et.” (Çokum, 2008: 33).

“Umut bir dağ çiçeği olsa da dağa tırman ve onu bul.” (Çokum, 2008: 132).

“**Gülyüzlüm**” adlı romanın temel karakteri Zeynep yapılandırılırken onun vefâlı, fedakâr, vakur ve güçlü bir insan oluşuna vurgu yapılır. Yine onun umudunu yitirmeyen, iyimser niteliği de İstanbul’da çalıştığı yalıda temizlik yaparken bacağı kırılıp köye dönmek zorunda kalmasına rağmen azmini kaybetmeyerek tekrar çalışmak üzere İstanbul’a gitmeye hazırlandığı sırada şöyle ortaya çıkar:

“Mektup göğsünde. Ak bir kuş misali. Gülümsüyordu. On yıl, yirmi yıl öncesinin tazelikleriyle. ‘Geliyorum şehir! Yine savaşım var seninle... geliyorum işte.’

Evin hayatından doğru tahta köprüye bakıyordu. Tahta köprüünün, köprülerin ötesinde bilemediği, ama içinde mutlaka yaşama gücü, yaşama tutkusu da bulunan bir şeyler olmalıydı...” (Çokum, 2010: 183).

“**Gece Rüzgârları**”nın anlatı şahıslarından Nilece için dik başlı, erişilmez hayalleri olan, kendi iç dengesini kuramamış ve fevrî davranışları bulunan bir insan

tablosu çizilir. Romanda onun erişilmez hayalleri olan birisi oluşu Arda tarafından şöyle vurgulanır:

“ ‘Ama Nilece’nin beklentileri daha başka, daha erişilmez... Onun şaşılması yetenekleri var. O yüzden o büyük oynamak ve büyük kazanmak istiyor.” (Çokum, 2004: 60).

Yine romanda Nilece’nin beklenmeyen bir anda ortaya çıkan bazı davranışlarına yer verilerek onun anlatının ilerleyen kısımlarındaki intihar hadisesine zemin hazırlanır:

“Birden ağlamağa başlamıştı. Böyle dolu dolu ağlayan bir insanla yer değiştiren o canlı, yaşama dolu kadın nereye gitmişti. Şaşkındı Süsen.” (Çokum, 2004: 154).

“Tren Burdan Geçmiyor”da roman boyunca başarılı bir gazeteci olmak için mücadele veren Aysan’ın karakterini oluşturan özellikler; kararlılık, azim, özgüven ve saygılı oluşturmaz. Aysan’ın sahip olduğu bu nitelikler gazetede kendisini tanıttığı sırada onun kendi ağzından da şöyle vurgulanır:

“Aklım var, aklıma ve bilgime güvenirim. Ötesi vız gelir. Ama karşımda yanılsımı gördüğüne inandığım biri duruyorsa ona saygı gösteririm.” (Çokum, 2009: 56).

“Arada Kalmış Tebessüm”de anlatının temel karakteri Feda; sabırlı, olgun, umutlu ve sevecen bir insan olarak okura takdim edilir. Feda’nın sahip olduğu bu nitelikler onun ağzından şu sözlerle vurgulanır:

“ ‘Benim resmim bütünlükten yana. Eski ustalar bize çok şey öğretti; sabrı, sevgiyi, umudu.’ ” (Çokum, 2012: 220).

“Lacivert Taşı” adlı romanda da Hicret Bey karakteri geliştirilirken onunla ilgili olarak okurun zihninde güçlü ve cesur bir insan görüntüsü oluşturulur. Özellikle Hicret Bey’in bu nitelikleri onun kendisini tanıttığı kısımlarda belirginleşir:

“Ben bir çerçiyim. Kırık bir aynanın ardından hayatın içine daldım ve önümde bir duvar yıkıldı... Ben yürüdüm ve korkmadan yürüdüm. Önüme çıkacakları, göğsüme vuracak dalgaları, üstüme düşecek kayaları kabullenerek kendi elimle açacağım çukurlara düşebileceğimi bilerek. Bir

duvarı yıkıp yürüdüm. Aklın aczini değil, gücünü görerek.” (Çokum, 2011: 51).

Yine romanda Hicret Bey’in kimsesiz bir çocuğa, Yedigâr’a sahip çıkıp onu ailesine katması da onun merhametli bir insan olduğunu gösterir. Romanın sonunda Hicret Bey’in bu iyiliğinden Yâdigâr şöyle bahseder:

“Hicret Baba’m beni kervan yollarından birinde bulmuştu. Peşinden ayrılmadığım için evine getirdi, ailesine kattı.” (Çokum, 2011: 303).

İnsan ruhundaki karmaşıklığın ve buna bağlı olarak insan ilişkilerindeki değişkenliğin anlatıldığı **“Çok Yapraklı İlişkiler”** adlı romanda Yamaç karakteri yapılandırılırken onun ruhunda geçirdiği değişim ortaya konulur. Bu açıdan okur roman boyunca Yamaç’ı farklı tavır ve özellikleriyle tanır.

Romanın başında sakin ve itaatkâr bir insan olan Yamaç, Yeni İnsan Araştırma Merkezi’nde yöneticilik yapan Doruk Bey’in verdiği bütün buyrukları hemen yerine getirir. Hatta kendisinden Yeni İnsan Araştırma Merkezi’nin ürettiği projeleri eleştiren kendi akrabalarının da içinde bulunduğu grup hakkında araştırma yapması istendiğinde, arada kalmışlık hissetmesine rağmen bu görevi de kabul eder: “Verilen görevi üstlenmek zorundaydı; eniştesinin çok değer verdiği hatırasına rağmen.” (Çokum, 2013: 56).

Ancak romanın sonunda okur karşısına özgüveni tam, cesur ve mücadelecî bir Yamaç çıkar. Doruk Bey’in Yeni İnsan Araştırma Merkezi’nin imkânlarını kendi çıkarları için kullandığını ve gizli faaliyetler içinde olduğunu öğrendikten sonra “Risk almadan sonuca varılamayacağını hesaba katmadan olmaz.” (Çokum, 2013: 324) diye düşünen Yamaç, Doruk Bey’in karşısına dikilerek onu yaptığı suçlarla yüzleştirir.

Bu açıdan yazarın romanlarında karakterlerin yapılandırılması sırasında, şahısların ruhlarında geçirdiği değişimin sunumu, geçmişte yaşanan olayların şahısların iç dünyasındaki etkisinin sergilenmesi, şahısların üslûplarının belirginleştirilmesi, şahsın aileden gelen kalıtsal özelliklerine yer verilmesi, bir

şahsın anlatıdaki diğer şahısların gözünden sunulması gibi farklı yollardan faydalanıldığı görülür.

3. 3. 4 Yalınkat Kahraman (Tip)

Anlatı boyunca sadece bir yönleriyle okura tanıtılan tipler, birtakım alışılmış (tipik) nitelikleri temsil etmeleriyle kendilerini belli eden anlatı şahıslarıdır. Sevinç Çokum'un **“Zor”** adlı eserinde müşfik bir anne olarak Nariye Hanım, duygusal bir genç kız olarak Enise, serseri bir çocuk olarak Kâzım, tasasız bir insan olarak Nâdir, titiz bir kadın olarak Gülnur; tecrübeli, bilgili bir insan olarak İzzet Bey, meraklı bir komşu olarak Cevriye Hanım birer tip olarak karşımıza çıkar.

“Bizim Diyar”da da mazlum, müşfik bir insan olarak Advie Hanım, iyimser bir insan olarak Nuriye Dadı, veli (ermiş) bir insan olarak Neyzen Dede, anlayışlı bir eğitimci olarak da Hüsrev Hoca birer tip olarak romanda yerlerini alır.

“Hilâl Görününce”de karakterlerin dışında birtakım nitelikleri temsil eden yalınkat şahıslar da romanda yer alır. Emin Hoca bir âlimi, Mahmut bir çobanı, Seyyid Ali Çavuş ise bir dervişi temsil eder.

“Ağustos Başağı” romanında Fitnat Hanım kibir ve bencilliğiyle, Hikmet garibanlığıyla, Fazıl Enişte mülâyimliliğiyle, Atiye Hala sert ve disiplinli tavırlarıyla sunulan birer tiptir.

“Çırpıntılar”da Murat Ağabey babacan ve cömert davranışlarıyla, Reha saygılı duruşuyla, Nilay Hanım sempatik tavırlarıyla, Nebile Hanım kanaatkâr davranışlarıyla, Namık Bey neşeli hareketleriyle, Gülay ikiyüzlü tavırlarıyla, Erol da vurdumduymaz ve rahat hâliyle ön plâna çıkarılır.

“Karanlığa Direnen Yıldız” romanında da bazı şahısların hep belli davranışlarının vurgulandığı görülür. Ece şımarık ve hırçın bir kız, İncenaz işveli bir kadın ve Asaf da patavatsız bir insan olarak okura takdim edilir.

“**Deli Zamanlar**”da anlatı boyunca Maruf Bey dürüst bir insan, Korucu Hüseyin iyimser ve sempatik bir insan, Selime gariban bir insan, Gülfem ise şımarık bir kız olarak sunulur.

“**Gülyüzlüm**”de Nurcan Hanım her zaman kızgın biri, Reşit Bey özentili biri ve Hâle de şımarık bir kız olarak tanıtılır.

“**Gece Rüzgârları**”nda anlatı şahıslarından Cemşid Bey asabî ve arsız, Algül cana yakın, Abbas kabadayı ve Macit de açığöz birisi olarak sunulur.

“**Tren Burdan Geçmiyor**”da Necati nezaketi ile, Kâmil Bey dürüstlüğüyle, Tan Bey duyarsızlığıyla ve Fulya da açığözlülüğüyle tanıtılır.

“**Arada Kalmış Tebessüm**” adlı romanda da farklı tiplere yer verilir. Anlatı içinde Şebnem şımarık bir kız, Yücel bencil bir insan ve Poyraz da alaycı bir tiptir.

“**Lacivert Taşı**”nda da Sahra asabî, Adem ise hoşgörülü bir insan olarak okur karşısına çıkar.

“**Çok Yapraklı İlişkiler**”de Sezer ciddî, Adem mazlum, Kilim sempatik ve Hare de şımarık birisidir. Dolayısıyla bu şekilde Sevinç Çokum’un romanlarında farklı tiplere rastlamak mümkündür.

3. 3. 5 Dekoratif Unsur Durumundaki Şahıslar (Fon Karakter)

Dekoratif unsur durumundaki şahıslar, bir anlatıda sosyal bir çevreyi ya da herhangi bir ortamı yansıtmak amacıyla kullanılan, anlatıdaki tabloyu tamamlayıcı nitelikteki şahıslardır.

Sevinç Çokum’un “**Zor**” adlı romanında bu şahıslara köy yolu, otogar, han, atölye, plaj ve lunapark gibi insanların toplu hâlde bulundukları mekânlarda rastlanılmaktadır.

“**Bizim Diyar**”da köy yolunda karşılaşılan insanlar, çarşıdaki esnaf, rıhtımda bekleyenler, sokaktan geçenler hep birer fon şahıs olarak romana dahil olur. Romanda fon şahıslar dekoru tamamlayan birer unsur olarak şöyle sunulur:

“Günün ilk tramvayı sokaklardaki yalnızlığını çekip alırdı. Sonra satıcılar, çingiraklı kapıların açılıp kapanışı... Şerbetçilerin fincanları birbirine vurup yürüyüşleri... Lambalar çoktan sönmüştür. Gün ışığı yollara dökülen insanları karşılamıştır.” (Çokum, 2012: 273).

“**Hilâl Görününce**”de pazar yeri, çarşı, cami avlusu, toy meydanı, çiftlik bahçesi ve şölen alanında bulunan şahıslar birer fon şahıs olarak oradaki ortamın okurun zihninde canlanmasına katkıda bulunurlar. Romanda Nizam Dede’nin gözünden şölen alanında yer alan fon şahıslar şöyle sunulur:

“Nizam Dede gözlerini etrafta gezdirdi. Bir yanda çayırlanan atlar, bir yanda güreşen, oynayan balacıklar... Öte yanda kaynayan kazanların ve şöyünlerin başında türkü söyleyen hatunlar... Ağaçların altında oturanlara baktı. Arslan’ı aradı. Yoktu.” (Çokum, 1993: 77).

“**Ağustos Başağı**”nda mevlide gelenler, kahvehanede toplananlar, göç edenler, hükümet meydanındaki topluluk, cephede savaşanlar anlatıda fon karakter olarak yerlerini alırlar.

“**Çırpıntılar**”da park, çayhane, lokanta, çiftlik, pazar yeri, bilardo salonu gibi fon mekânlarda, figüran konumundaki şahısların bulunduğu görülür.

“**Karanlığa Direnen Yıldız**” adlı romanda da sunum sırasında mekânların genişletilmesinde fon şahıslardan faydalanılır:

“Cumartesiydi günlerden. Yaşamayı sevdiren bir gün... Beyazıt yeni adıyla Hürriyet Meydanı’nın güvercinleri, sakin mütevekkil esnaf, henüz yeşilini terk etmemiş geçmiş zaman çınarları, caminin bütün insanları kucaklayan duvarları, sahaflardan durmamacasına boşalan halk, ayakkabıcıların, terlikçilerin önlerinde çoğu orta halli ya da yoksul birileri...” (Çokum, 1999: 225).

Yazarın “**Deli Zamanlar**” adlı romanında, parti toplantılarına gelen şahıslar, üniversite öğrencilerinin düzenlediği baloya katılan gençler, konferanslardaki

dinleyiciler, sokaktaki kavgaya karışan gruplar içinde yer alan gençler birer fon şahıs olarak anlatıya dahil olur.

“Gülyüzlüm”de fon şahıslara otogar, çarşı ve doktorun muayenehanesinde yer verilir. Romanda Zeynep’in çalıştığı muayenehane ortamı bu fon şahıslar vasıtasıyla şöyle belirlenleştirilir:

“Gelip meşin koltuklara oturuyorlar, arasıra birbirleriyle konuşuyor, bazen de gazeteleri, dergileri karıştırıyorlardı. Kimi zaman içeriye koyu bir sessizlik çökerdi; kadın öldüler mi diye meraklanır, sonra onları kıpırtısız, gergin bir halde doktoru beklerken bulurdu. Kimi zaman da içerden sadece gazete hışırtıları duyulurdu.” (Çokum, 2010: 54-55).

“Gece Rüzgârları”nda durakta bekleyen şahısların, gazetenin verdiği yemeğe gelen misafirlerin ve Tepeşehir’de yapılan eyleme katılanlar birer fon şahıs olarak anlatıya dahil edilir.

“Tren Burdan Geçmiyor”da caddede yürüyen insanlar, sokaklarda yaşayan çocuklar ve gazetenin verdiği davete gelen misafirler anlatıdaki fon şahıslardır.

“Arada Kalmış Tebesüm”de otelin kahvaltı salonunda yemek yiyenler, trendeki yolcular, meydanda yürüyen insanlar ve resim sergisine gelenler anlatıda bulundukları mekânı bütünleyen birer unsur olarak yerlerini alırlar.

“Lacivert Taşı” adlı romanda da kervandaki yolcular, handaki tüccarlar, düğüne ve cenazeye gelenler, bağda çalışan insanlar ve çarşıdaki kalabalık anlatının fon şahısları olarak okur karşısına çıkar. Romanda çarşı görüntüsünü tamamlayan fon şahıslardan şöyle söz edilir:

“İki katlı yine castan yapılma bina, çarşıya yakın bir yerdeydi ve çarşının cafcıflı, hareketli kalabalığı, sırtında omzunda yüklerini, ürünlerini taşıyan ve gidip gelenler yolu canlı tutuyor, öteden satıcıların sesleri buraya kadar geliyordu. Tezgâhlarda yeşillikler, hâlâ hükmünü sürdüren kış meyveleri, baharatçılar, fıstıkçılar, bakırcılar, peynirciler...” (Çokum, 2011: 80).

“Çok Yapraklı İlişkiler”de Meyve Şenliği’ne ve Uçurtma Şenliği’ne katılanlar, Yeni İnsan Araştırma Merkezi’nin hazırladığı belgeseli izlemeye gelenler,

davete gelen misafirler, tiyatro izlemeye ve konser dinlemeye gelenler, kültür merkezinin önünde eylem yapanlar ve Vals Bahçesi'ndeki eğlenceye katılanlar anlatıda yer alan fon şahıslardır. Yazarın romanlarında fonda yer alan şahıslar, anlatının gerçekliğini pekiştirir.

3. 3. 6 İşlevsel Şahıslar (Fonksiyon Bakımından Şahısların Tasarımı)

Sevinç Çokum'un romanlarında anlatı içinde bazı şahıslar belli işlevleri yerine getirecek şekilde tasarlanmıştır. Ancak, işlevlerin şahıslar arasında dağılımı asıl kahraman, hasım güç, arzu edilen nesne, yönlendirici, alıcı ve yardımcı olsa da kimi zaman asıl kahramanı harekete geçiren arzu edilen nesne, hasım güç ve yönlendiricinin anlatıda şahıs yerine durum olarak ortaya çıktığı görülür.

3. 3. 6. 1 Asıl Kahraman (Tematik Güç)

Asıl kahraman, bir anlatıda hem olay örgüsünün yürütülüşünde hem de yazarın vermek istediği mesajın sunulmasında en önemli fonksiyona sahip olan şahıstır. Asıl kahraman anlatıda ulaşmak istediği bir nesnesi, bir amacı olan şahıstır. Bu sebeple asıl kahraman, belli bir istikamette ilerleyip karşısına çıkan engelleyici şahıs ya da durumlarla mücadele ederek amacına ulaşmaya çalışır. **“Zor”** romanında asıl kahraman bir sanat öğrenip iş sahibi olmak isteyen Kerim'dir. Kerim iş bulmak için geldiği İstanbul'da pek çok sıkıntıyla mücadele ederek gurbette yaşamının zorluğunu çeker.

“Bizim Diyar”da asıl kahraman fonksiyonuna sahip olan şahıs Komutan Rıfat'tır. Zira, vatansever bir yiğit olan Rıfat'ın anlatı boyunca vurgulanan bir amacı vardır. Rıfat'ın amacı, Rumeli'nin huzurunu bozan çetecilerin faaliyetlerini durdurarak Rumeli topraklarında yeniden birlik ve beraberlik ruhunu sağlamaktır.

“Hilâl Görününce”de romanın asıl kahramanı “namlı bir pehlivan” olan Arslan Bey'dir. Arslan Bey'i tematik bir güç olarak harekete geçiren ideali, ulaşmak istediği amacı ise Çarlık hakimiyeti altında esir hayatı süren, zulme uğrayan Kırım Türklerinin hürriyete kavuşmasını sağlamaktır. Dolayısıyla Kırım Hanlığını yeniden kurabilmektir.

“Ağustos Başağı”nda asıl kahraman fonksiyonuna sahip olan şahıs Yusuf’tur. Millî Mücadele yıllarında gönüllü jandarma olan Yusuf, memleketin işgalden kurtuluşu için çevresindeki gençlerle birlikte mücadele eder. Cephede savaşır, orduya asker toplar, ayaklanmaları bastırır, savaşta yaralananları hastanelere götürür, Söğüt’ün düşman işgali karşısında yetkililer tarafından Söğüt’ten ayrılma kararı çıktığında, göç eden kabileyi güvenli alanlara yerleştirir.

“Çırpıntılar”da idealist bir insan olarak yabancı bir ülkede kendi kültürel değerlerini korumak ve yeni nesillere aktarabilmek için kültür evleri kurmak konusunda çevresine önderlik eden ve onlara istikamet çizen Tekin, anlatının asıl kahramanıdır. Tekin İstanbul’a döndüğünde bile Avustralya’da bu konuda yapılan çalışmaları takip eder.

“Karanlığa Direnen Yıldız”da, başarılı bir gazeteci ve yazar olmak isteyen Feridun, bu konudaki çabalarının anlatıldığı romanda asıl kahraman olarak karşımıza çıkar. Feridun hep zihninde tasarladığı romanını kaleme alıp yayımlamayı arzu etmektedir.

“Deli Zamanlar”da, idealist gençleri bir araya toplayarak partinin gençlik teşkilâtını kuran ve çevresinde yer alan gençlerle birlikte insanlara faydalı işler yapmaya çaba gösteren genç yazar anlatının asıl kahramanı durumundadır.

Eşinin vefatından sonra çocuklarına bakmak ve eşinin hastalığı döneminde biriken borçlarını ödemek için köyden İstanbul’a gidip el kapılarında çalışan “gülyüzlü” bir annenin dramının anlatıldığı **“Gülyüzlüm”** adlı romanda, fedakâr anne Zeynep, anlatının asıl kahramanı durumundadır.

“Gece Rüzgârları” adlı romanda da yazacağı roman için Tepeşehir’e gidip orada araştırma ve gözlem yapmaya çalışan Süsen, anlatının asıl kahramanıdır.

“Tren Burdan Geçmiyor”da başarılı bir gazeteci olmak isteyen Aysan anlatının asıl kahramanıdır.

“Arada Kalmış Tebessüm”de resim alanında yeteneklerini ortaya koymak ve yine bu alanda yeni bir tarz oluşturmak isteyen Feda, anlatıda asıl kahraman durumundadır.

“Lacivert Taşı”nda çerçilik yaparak ailesini geçindiren ve ailesinin huzurlu bir şekilde yaşaması için uğraşan Hicret Bey anlatının asıl kahramanıdır.

“Çok Yapraklı İlişkiler”de asıl kahraman, Yeni İnsan Araştırma Merkezi’nin imkânlarını kendi çıkarları için kullanan ve insanlara zararlı faaliyetler içinde olan Doruk Bey’in suçlarını ortaya çıkarmak ve “merkezi asıl rayına oturtmak” (Çokum, 2013: 320) için mücadele eden İnsan Grafikleri uzmanı Yamaç’tır.

3. 3. 6. 2 Hasım Güç

Hasım güç asıl kahramanın amacına ulaşmasına engel olan şahıs ya da durumlardır. Bu unsur romandaki entrik yapının oluşmasında büyük önem arz eder.

“Zor”da hasım güç, herhangi bir şahıs yerine hayatın zor şartlarıdır. Romanda Kerim adlı çocuk İstanbul’da barınma, iş öğrenme, çevresine uyum sağlama gibi durumların ve köyüne dönme isteğinin üstesinden gelmeye, işine sıkıca sarılarak meslek edinmeye çalışır.

“Bizim Diyar”da asıl kahraman olan Rıfat’ın karşısında yer alan şahıs Rumeli’deki düzeni bozmaya çalışan çetecilerin başı Mihail’dir. Arka plânda ise, Osmanlı devletini yıkmaya çalışan ve azınlıkları kışkırtan yabancı devletlerdir.

“Hilâl Görününce”de Kırım Türklerinin haklarını savunan, anlatının temel kahramanı Arslan Bey’in karşısında yer alan İgor Gregoroviç hasım gücü temsil eder. Zira bir Rus çiftlik beyi olan ve Rus Çarlığı’nın desteğini alan İgor, Kırım köylülerinin otlak alanlarını işgal eder ve onları Kırım’dan söküp atmak ister. Köylülerin şikayetlerini dinleyen Arslan Bey ise, anlatı boyunca onunla mücadele eder.

“Ağustos Başağı”nda hasım güçler, Anadolu’yu işgal eden düşman kuvvetleridir. Roman boyunca Türk ordusu, düşman kuvvetleri karşısında çetin mücadeleler verir. Jandarma kumandanı olan Yusuf da düşman işgalini durdurmak için kendisine verilen vazifeleri yerine getirir.

“Çırpıntılar”da yabancı bir ülkede Türk okulları ve kültür evleri açmak isteyen Tekin ve arkadaşlarının korktuğu durum, kendilerinden sonra gelecek neslin kültürel değerlerini kaybederek yabancılaşmasıdır.

“Karanlığa Direnen Yıldız”da, Feridun’un tanınmış ve başarılı bir gazeteci olmasını o dönemde meydana gelen siyasî olaylar olumsuz etkiler. Çünkü tarafsız bir gazeteci olmaya çalışan Feridun, her zaman kendi doğru bildiklerini savunur ve bu sebeple de basın tarafından dışlanıp hor görülür. Yine zihninde tasarladığı romanı kaleme almaya başlayan Feridun’un romanı üzerindeki bu çalışmalarına matbaada çıkan yangın engel olur. Yetmiş sayfasını yazdığı romanı bu yangında kül olur.

“Deli Zamanlar”da insanlara fayda sağlamak ve memleketin her alanda ilerlemesine katkıda bulunmak üzere çevresindeki gençlerle birlikte partinin gençlik teşkilatını kuran genç yazarın önündeki en büyük engel maddî imkânsızlıklardır. Romanda bu şöyle ifâde edilir:

“Dostun bana anlattıkları parasız parti olunamayacağı, parasız hiçbir noktaya gelinemeyeceği üzerine gerçekçi hayat kesitleriydi...” (Çokum, 2008: 58-59).

“Gülyüzlüm”de, borçlarını ödemek için çalışmak zorunda kalan Zeynep’in çalışmasını engelleyen durum, onun yalıda temizlik yaptığı sırada düşerek bacağının kırılmasıdır. Bacağının kırılmasından sonra iş görecektir kuvveti kalmayan Zeynep, köyüne dönmek zorunda kalır.

“Gece Rüzgârları”nda yazacağı eser için Tepeşehir’de yaptığı araştırmalar sırasında Süsen’in karşısına çıkan zorluklar, anlatıda hasım güç durumundadır.

“Tren Burdan Geçmiyor”da Aysan’ın gazetecilik mesleğinde karşılaştığı zorluklar engelleyici güç durumundadır.

“**Arada Kalmış Tebessüm**”da hasım güç, Feda’nın yeteneklerini önemsemeyen ve maddî imkânı olduğu hâlde Feda’nın resim alanında kendisini geliştirmesi için onun Paris’te eğitim görmesine yardımcı olmayan dayısı Duran’dır.

“**Lacivert Taşı**”nda ticaret yaparak ailesinin geçimini sağlayan Hicret Bey’in kervanla yolculuk ettiği sırada karşılaştığı haydutlar anlatıda engelleyici güç durumundadır.

“**Çok Yapraklı İlişkiler**”de Yamaç’ın Doruk Bey ile mücadele etmesine engel olan durum, Yamaç’ın playa hastalığına yakalanması sebebiyle Paris’e gitmek zorunda kalmasıdır.

3. 3. 6. 3 Arzu Edilen Nesne

Nesne, anlatıda asıl “kahramanın elde etmeyi istediği soyut ya da somut şey ya da kimsedir.” (Kıran ve Kıran Eziler, 2011: 273). Asıl kahraman nesnesine, başka bir söyleyişle idealine ulaşmak için çaba gösterir.

“**Zor**”da Kerim’in ulaşmak istediği nesne, bir iş sahibi olmaktır.

“**Bizim Diyar**”da asıl kahraman Rıfat’ın ulaşmak istediği hedefi, ideali kaynayan Rumeli topraklarında yeniden düzeni sağlamak ve düşmanları bozguna uğratmaktır. Rıfat bu amacı için hem fikren hem de fiilen hayatının sonuna kadar mücadele eder. Rıfat’ın bu amacındaki kararlılığı anlatıda şöyle dile getirilir:

“Beyaz bir mintan giydi. Beline kuşak doladı. Zabit elbisesini dürüp, sandıklardan birine yerleştirdi. Birden gözleri eşikte kımıldısız duran Gülsüm Ana’ya ilişti.

‘Oğlum bu telâşın nedir?’

‘Yolcuyum ana.’

‘Zaten hep yolcu değil misin? Manastır’dan Üsküp’ten Selanik’e. Bir yerde kalıcı, durucu değilsin ki a oğlum!’

‘Öyledir de ana... Bu başka türlü bir yolculuktur. Belki dönüşü olmaz.’

Gülsüm Ana iki adım atıp durdu. Yüzünün rengi uçup gitti.

‘Dönülmez yolculuk ne demektir oğul?’

Bir zaman sessizce durdu Rifat. Gülsüm Ana’nın gözleri iri iri açılmıştı.

‘Giderim.’ dedi Rifat. ‘Yolumdan alıkoyamazsınız. Önüme engel gibi dikilmeyesiniz.’ Kadın yıkılacak oldu, dizleri çözüldü.

‘Memleket için ana... Yola düşme zamanıdır.’” (Çokum, 2012: 132).

“Hilâl Görününce” romanında da Kırım Türkleri arasından bir kahraman olarak ortaya çıkan Arslan Bey’in ideali, Kırım Türklerinin esaretten kurtulmasıdır.

Millî Mücadele yıllarının anlatıldığı **“Ağustos Başağı”** romanında arzu edilen nesne, istenilen durum, vatanın düşman işgalinden en kısa sürede kurtulmasıdır.

“Çırpıntılar”da Avustralya’da Türk okulları ve kültür evleri kurmak isteyen Tekin ve arkadaşlarının amacı, kendi kültürel değerlerine sahip çıkarak kendilerinden sonra gelecek neslin bu değerlere uygun bir şekilde yetişmesini sağlamaktır.

“Karanlığa Direnen Yıldız”da anlatının asıl kahramanı olan Feridun’un amacı, gazetecilikte tarafsızlığını korumak ve zihninde tasarladığı romanını kaleme alıp yayımlamaktır.

“Deli Zamanlar”da çevresindeki gençlerle birlikte partinin gençlik teşkilâtını kuran genç yazarın amacı, sanatsal ve kültürel çalışmalar yapmak, bedava kurslar açmak, yoksullara yardım ulaştırmak, hastalara yardım götürmek gibi insanlara faydalı işler yapmak ve böylece memleketin her alanda ilerlemesine katkıda bulunmaktır.

“Gülyüzlüm”de köyden kente göç edip burada çalışmak zorunda kalan Zeynep’in amacı, eşinin hastalığı sırasında biriken borçlarını ödeyerek köyüne dönüp buradaki ailesine kavuşmaktır.

“Gece Rüzgârları”nda yazar ve gazeteci Süsen’in amacı, yazacağı roman için araştırma ve gözlem yaparak malzeme toplamaktır.

“Tren Burdan Geçmiyor”da Aysan’ın amacı, bir sokak çocuğu olan Sonsuz ile ilgili yazı dizisini tamamlayarak gazetede yayımlamak ve böylelikle gazetecilik alanındaki yeteneklerini ortaya koymaktır.

“Arada Kalmış Tebessüm”de asıl kahraman konumunda olan Feda’nın amacı, resim alanında kendi yeteneklerini ortaya koymak ve bu alanda abukizm adlı yeni bir tarz oluşturmaktır.

“Lacivert Taşı”nda asıl kahraman olan Hicret Bey’in amacı, ticaret yaparak ailesini geçindirmek ve onların huzur içinde yaşamasını sağlamaktır.

Sevinç Çokum’un **“Çok Yapraklı İlişkiler”** adlı romanında da asıl kahraman Yamaç’ın amacı, Yeni İnsan Araştırma Merkezi’ni yöneten Doruk Bey’in gizli çalışmalarını ortaya çıkararak onun merkezin yöneticiliğinden çekilmesini sağlamaktır.

3. 3. 6. 4 Yönlendirici

Asıl kahramanın nesnesine yönelmesini sağlayan ve anlatıdaki olayları harekete geçiren şahıs ya da durum yönlendirici fonksiyona sahiptir.

“Zor”da yönlendirici şahıslar, mektup yazıp Kerim’i İstanbul’a çağıran halası Hatice Hanım ve oğlunun bir meslek sahibi olması için onu İstanbul’a gönderen babası Ramazan Ağa’dır.

“Bizim Diyar”da asıl kahraman Rıfat’a çocukluğundan itibaren vatan, millet sevgisini aşıl原因 ve onu vatan için mücadele edip Rumeli’de bozulan birliği yeniden sağlama konusunda destekleyen, ona yol gösteren şahıs, dayısı Haşim Bey’dir. Rıfat bunu bir konuşması sırasında şöyle ifade eder:

“Ne aldım sa ondan almışımıdır. Ne var ki öncü olduğunu bunca çabaladığını bilmezdim. Bana güvenirdi. Yine de arada mesafe bırakmıştır. Çünkü ben Ali Bey’in oğluyum. Faaliyetini açıkça söylememesinin sebebi bu olmalıdır. Yoksa dayımla bir araya gelebilir miydim? O, çocukluğumdan beri

fikirlerini, çöl yolculuğunda içilen doyulmaz su gibi akıtmıştır bana.”
(Çokum, 2012: 138).

“**Hilâl Görününce**”de yönlendirici konumundaki işlevsel figür, Nizam Dede’dir. Zira Nizam Dede, romanın asıl kahramanı olan Arslan Bey’e Kırım Türklerinin esaretten kurtulması hususunda büyük sorumluluklar yükleyen, ona bu noktada istikamet gösteren şahıstır. Her zaman Kırım Türkleri için mücadele eden Arslan Bey’i destekler, Kırım Harbi sırasında da Arslan Bey’den Osmanlı ordusunun yanına gidip cenge katılmasını ve Kırımlı diğer gençleri de bu mücadeleye çağırmasını ister:

“Dinle oğul... Kırım kurtulacaksa, sen gibi yiğitlerle kurtulur. Gidip köyleri dolaş. Kırım Türkünü uyandır oğul, sars! Söyle, varını yoğunu ortaya koysun. Köyüne giren moskofa ambarını açmasın. Ambarına sokmasın onu. Aha bıçaklar... Bunları dağıt! Ambarlarımız gayrı Osmanlıındır, onlara böyle söyle. Aşlığını, koyununu, atını, arpasını Osmanlıya saklasın. Anlat yaş kişilere! Öz topraklarını kurtarmak için yola düşsünler. Bu iş moskofa sezdirilmeden yapılsın! Yerin kulağı var derler. İzinizi, tozunuzu belli etmeyin. Bir arada görünmeniz tehlikeli olur. Osmanlı içlerine tek tek sızın. Osmanlıya kılavuz lâzım, gözcü lâzım. Göreyim seni Arslan Bey. Bu dediklerimi yap.” (Çokum, 1993: 242).

“**Ağustos Başağı**”nda da anlatı şahıslarından Yusuf’u ve diğer gönüllüleri Millî Mücadele hareketi içinde yer almaya yönelten durum, vatan toprağının düşman kuvvetleri tarafından işgal edilmesidir. Romanda Kuvayi Milliye’nin bir parçası olarak kurulan Söğüt taburu da düşman işgalini önlemek amacıyla harekete geçer.

“**Çırpıntılar**”da Tekin’i Avustralya’da kültür evleri kurmak hususunda yönlendiren şahıs, hanımı Esra’dır. Tekin, evindeki bir çay toplantısında kültür evleri kurmak hususunda konuşurken, sözleri arasında kendisine bu fikri veren şahsın eşi olduğunu şöyle belirtir:

“- Evet, dedi. Göçmen kuşların istikameti demiştik... Aslında fikri ortaya atan Esra’ydı. Burada Türk toplumu olarak el ele verip geleceğimizi düşünmek üzere beni harekete geçiren odur. Geleceğimiz derken bununla farklı kültürler arasında varlığımızı devam ettirmeyi ve çocuklarımızın geleceğini kastediyorum. Ne yapabiliriz? Bir şeyler yapmamız gerekir mi gerekmez mi? Ve nasıl yapabiliriz? Bunları konuşmak tartışmak istedik... Öyle değil mi Esra?” (Çokum, 1999: 38).

“Karanlığa Direnen Yıldız”da Feridun’un yazdıklarını okuyup ona başarılı bir yazar ve gazeteci olması için yol gösterip öğüt veren kişi, yayınevi sahibi Veysel Ağabey’dir.

“Deli Zamanlar”da birtakım idealleri olan genç yazara örnek olan ve ona “kendine güvenmek, insanlara yönelmek” (Çokum, 2008: 191) hususunda yol gösteren şahıs Aypare’dir. Genç yazar, üniversitede okuduğu yıllarda siyasî teşkilâtlara katılma konusunda kendisini teşvik eden şahsın Aypare olduğundan şöyle bahseder:

“Aypare’nin çağrısına ‘hayır...’ diyemedim. Çünkü içimde kendimi anlatmak için zaptedilmez bir taşma vardı. Bir sürü insan tanıyacaktım, meydanlarda bağırarak, şiirler okuyacaktım. Kavgalarım olacaktı birileriyle. Kendime güvenim artacak, kişiliğimi bulacaktım.” (Çokum, 2008: 10).

“Gülyüzlüm” adlı romanda, Zeynep’i köyden İstanbul’a gidip çalışmaya yönelten durum, eşinin hastalığı döneminde biriken borçlarının olmasıdır.

“Gece Rüzgârları”nda yazar ve gazeteci Süsen’i gecekondu sakinlerinin yaşadığı Tepeşehir’e gitmesi ve orada araştırma yapması konusunda yönlendiren şahıs, komşusu Nilece’dir.

“Tren Burdan Geçmiyor”da başarılı bir gazeteci olmak isteyen Aysan’ın ufkunu açıp ona yol gösteren şahıs, Süsen Divitçi’dir. Süsen, yazı dizisi için Aysan’a hem konu bulur hem de onu yazı dizisine konu olacak olan sokak çocuğu Sonsuz ile tanıştırır.

“Arada Kalmış Tebessüm”de yönlendirici konumundaki şahıs, Feda’yı atölyesinde resim alanında yetiştirip ona kılavuzluk eden hocası Sabri Berkel’dir.

“Lacivert Taşı”nda, Hicret Bey’in ticaret yapmak üzere uzun yolculuklara çıkmasının sebebi, onun ailesini geçindirme ve onların huzurunu sağlama istek ve kaygısıdır.

“**Çok Yapraklı İlişkiler**”de Yamaç’ı Doruk Bey’in yaptığı zararlı çalışmalar hakkında bilgilendiren ve onu Doruk Bey ile mücadele etmek için yönlendiren şahıs Arı Kuşu Hulki’dir.

3. 3. 6. 5 Alıcı

Asıl kahramanın amacına ulaşmasından etkilenen kişi o anlatıda alıcı görevindedir. Bir anlatıda yönlendirici, başka bir söyleyişle “gönderici özneyi bir şey yapması için görevlendirir, alıcı ise bu eylemden yarar sağlar.” (Kıran ve Kıran Eziler, 2011: 280). “**Zor**” adlı romanda alıcı, demircilik sanatını öğrenerek iş sahibi olan Kerim’dir.

“**Bizim Diyar**”da asıl kahraman olan Rıfat’ın Rumeli’de birlik ve beraberliği sağlama amacının gerçekleşmesinden etkilenecek olanlar, dolayısıyla alıcı konumundakiler Rumeli’de yaşayan Türkler ve azınlıklar, başka bir söyleyişle Osmanlı Devleti’dir.

“**Hilâl Görününce**”nin asıl kahramanı Arslan Bey’in Kırım’ın istiklâl kavuşmasına yönelik idealinin gerçekleşmesi, bütün Kırım Türklüğünü etkileyecek bir durumdur.

Millî Mücadele yıllarının anlatıldığı “**Ağustos Başağı**” romanında, vatanın düşman işgalinden kurtulması, o topraklar üzerinde yaşayanları etkiler. Millî Mücadelenin kazanılması üzerine yurdun her yerinde zafer kutlamaları yapılır. Söğüt’ün işgal edildiği günlerde yuvalarını terk eden Söğütlüler de Millî Mücadele’nin kazanılması üzerine tekrar evlerine dönmenin mutluluğunu yaşarlar:

“Söğüt’ün kurtuluş haberi dağ tepe yayıldı... Yukarı yaylalara göç eden Söğütlüler, oturacakları bir dam altı olmasa da, tepeden tırnağa kurtuluş sevincini yaşayarak Söğüt’e koştular. Yusuf, taburuyla Çaltı taraflarına yol alırken, onların yörük bayramlarının tozu gibi toz kaldırarak koştuklarını görüyordu. Kucaklarında bebeleriyle kadınlar, birkaç yıl içinde daha da kocamış, iki büküm ihtiyarlar... Hepsi, Söğüt’ün mavisine, yeşiline koşuyorlardı. Ellerinde yaz sonunun çiçekleriyle...” (Çokum, 2009: 374).

“Çırpıntılar”da Avustralya’da bir Türk okulu ve kültür evi kurmak isteyen Tekin ve arkadaşlarının bu konudaki çalışmalarının neticeleri, Avustralya’da yaşayan bütün Türkleri ilgilendirir.

“Karanlığa Direnen Yıldız”da anlatının temel şahsı olan Feridun’un başarılı bir gazeteci ve yazar olması, kendisini etkileyen bir durum olduğundan, Feridun anlatı içinde alıcı konumundadır.

“Deli Zamanlar”da genç yazarın kurduğu partinin gençlik teşkilâtının yaptığı hizmetlerden faydalanan bütün insanlar, anlatıda alıcı konumundadır.

“Gülyüzlüm”de Zeynep’in çalışıp borçlarını ödemesi ve köyüne geri dönmesi hem onu hem de çocuklarını etkiler.

“Gece Rüzgârları” adlı romanda da araştırma ve gözlemleri sonucunda topladığı malzemeden yola çıkarak roman kaleme alacak olan Süsen, anlatıda alıcı konumundadır.

“Tren Burdan Geçmiyor”da Aysan’ın gazetede yayımlanan yazı dizisi ve diğer çalışmalarındaki başarısı onun gazetecilik mesleğinde ilerlemesini sağlayacağından Aysan anlatıda alıcı konumundadır.

“Arada Kalmış Tebessüm”de Feda’nın resim alanındaki başarısı kendisini etkileyeceğinden Feda, anlatıda asıl kahraman olmasının yanında aynı zamanda alıcı konumundadır.

“Lacivert Taşı”nda da Hicret Bey’in ticaretle uğraşıp kazanç sağlaması ailesinin rahat bir şekilde yaşamasını sağlayacağından aile alıcı konumundadır.

“Çok Yapraklı İlişkiler” romanında Yeni İnsan Araştırma Merkezi’nde çalışanlar ve bu merkezin yaptığı çalışmalardan faydalanan insanlar alıcı konumundadır.

3. 3. 6. 6 Yardımcı

Yardımcı, anlatıda asıl kahramanın nesnesine ulaşmasında ona yardımcı, destek olan şahıs ya da durumlardır.

“**Zor**”da Kerim’e yardımcı olan temel şahıs halası Hatice Hanım’dır. Hatice Hanım, Kerim’e İstanbul’da hem iş bulur hem de ona evinde yer açar. Yine Kerim’in yengesi Nigar Hanım da Kerim’i bir müddet evinde misafir eder. Bunların dışında İstanbul’a gelip kardeşine destek olan ablası Sırma da Kerim’e İstanbul’daki zorlu hayat mücadelesinde yardımcı olan şahıslardandır.

“**Bizim Diyar**”da Komutan Rıfat’ın Rumeli’yi saran çetelerle mücadelesi sırasında onunla birlikte gece-gündüz demeden dağlarda eşkıya kovalayan ve böylelikle de her zaman onun yanında yer alan, ona yardım edenler “cemiyetin meş’alesi” (Çokum, 2012: 85) olan gençlerdir.

“**Hilâl Görününce**” romanında Kırım Türklerinin haklarını savunan, Kırım Türklerinin esaretten kurtulması için mücadele eden Arslan Bey’e yardım eden gönüllüler, Hamza Batur, Giray ve Yakup gibi yiğitlerdir.

“**Ağustos Başağı**”nda Millî Mücadele başladığında cepheye koşan Yusuf’un yardımcıları, onunla birlikte düşmana karşı yurdu birlikte savunan arkadaşları İzzet, Necip, Osman, İlyas, Selim, Mehmet, Recep, Durmuş ve diğer bütün vatansever gönüllülerdir.

“**Çırpıntılar**”da, evinde düzenlediği çay toplantılarında Avustralya’da bir Türk okulu ve kültür evi kurmak hususunda çevresine etki eden Tekin’e yardımcı olan şahıslar, hanımı Esra başta olmak üzere, bu konuda ona maddî ve manevî destek olan arkadaşları Murat Ağabey, Nesrin Abla, Fahri Ağabey, Mebrure Abla, Mazhar, Necmi, Lale, Metin, Ünal, Asuman, Nükhet, Feridun ve Filiz’dir.

“**Karanlığa Direnen Yıldız**”da Feridun’un başarılı bir gazeteci ve yazar olmasında ona yardımcı olan şahıs, öncelikle Feridun’un bu yönünü destekleyip onu yayınevi sahibi olan Veysel Ağabey’le tanıştıran babası Enis Bey’dir. Daha sonra

Feridun’a yardım eden şahıs, yazarlık hayatında ona yol gösteren ve onu edebiyat çevreleriyle tanıştıran Veysel Ağabey’dir. Yine yayınevindeki arkadaşı Özhan da ona destek olan şahıslardan birisidir.

“**Deli Zamanlar**”da, partinin gençlik teşkilatını kurma konusunda genç yazara destek olan Maruf Bey ve insanlara faydalı olmak üzere teşkilât içinde yer alan gençler asıl kahramanın yardımcısı konumundadır.

“**Gülyüzlüm**”de iş bulmak amacıyla köyden İstanbul’a gelen Zeynep’e yardımcı olan şahıslar, İstanbul’da yanında kaldığı kardeşi İsmail, ona muayenehanesinde iş veren Doktor Fehmi Bey ve onunla birlikte İstanbul’a gelen kızı Ayşenaz’ın eğitim masraflarını karşılayan Binnur Hanım’dır.

“**Gece Rüzgârları**”nda yazacağı roman için malzeme toplamak üzere Tepeşehir’e giden yazar ve gazeteci Süsen’e araştırma yaptığı sırada yardımcı olanlar, mahalle sakinleridir.

“**Tren Burdan Geçmiyor**” adlı romanda Aysan’ı tecrübeli bir gazeteci olan Süsen Divitçi ile tanıştıran Nüzhet ve Aysan’ın bir televizyon programı yapmasına vesile olan Işıltı, Aysan’ın gazetecilik mesleğinde ilerlemesine yardımcı olan şahıslar olarak anlatıda yerlerini alırlar.

“**Arada Kalmış Tebessüm**”de Feda’nın sergi açmasına yardım eden arkadaşı Güney anlatıda yardımcı şahıs konumundadır.

“**Lacivert Taşı**”nda Hicret Bey öldükten sonra onun sorumluluklarını üstlenen, aileyi koruyup kollayan oğlu Devran ve sonrasında da manevî oğlu Yedigâr asıl kahraman olan Hicret Bey’in birer yardımcısıdır.

“**Çok Yapraklı İlişkiler**” adlı romanda zalim bir insan olan Doruk Bey’e suçlarını itiraf ettirmek hususunda Yamaç’a yardımcı olan şahıslar, Dolubey ve Süha Bey’dir.

3. 3. 7 Şahısların Sunuluşu

3. 3. 7. 1 Karşıtlık Motifi

Bir anlatıda şahısların tanıtımında mukayese tekniğinden faydalanılarak bir şahsın diğerinden farklı yönlerinin ortaya konulması, aslında belirginleştirilmek, diğerlerine göre birtakım özellikleri vurgulanmak istenen bir şahsın sunumunda, anlatıcıya kolaylık sağlayan bir tekniktir. Sevinç Çokum'un da zaman zaman bu teknikten faydalandığı görülür.

“Bizim Diyar” adlı romanında dirayetli bir hanım olan Gülsüm Ana'nın vakur duruşu kızkardeşiyle karşılaştırılmak suretiyle belirginleştirilir, pekiştirilir:

“Nimet Teyzesi alabildiğine şişman, alçakgönüllü, samimi ve deli doluydu. Gülsüm Hanım'sa o, bilen, hesaplayan ölçen haliyle parıltıların, kahkahaların arasında varlığını, ağırlığını duyurabiliyordu.” (Çokum, 2012: 13).

“Hilâl Görününce”de şahısların sunumunda karşıtlık kurma tekniğinden faydalanılır. Romanın temel kahramanı Arslan Bey'in dış görünüşüne dair özellikler, Giray ile Arslan Bey'in güreştiği sırada onları izlemeye koyulan Nizam Dede ve hanımının onları karşılaştıran diyalogları vasıtasıyla gözler önüne serilir:

“- Hıh, saçı sakalına karışmış bir aydamaktan farkı yok! Giray'daki edep ve yahşılık onda ne gezer?

Nizam Bey bu sözleri işitmemiş gibi davranarak Arslan Bey'i methetmeye koyuldu.

- İşte Kırım'ın yiğidi buna denir. Geniş omuz, muvazeneli vücut...

- Benim oğlum, onun yanında selvi gibi durur.

- Mübarek Arslan'ın gözü de şahin gözü gibi...

- Benim oğlumun yüzü nakkaş elinden çıkmış sanki...

- Arslan'da da tam erkek yahşılığı...” (Çokum, 1993: 106).

Sevinç Çokum'un **“Çırpıntılar”** adlı romanında da anlatıda yer alan şahıslardan Sulhi ve hanımı Figen'in şahsî nitelikleri sunulurken karşıtlık motifinden faydalanılır:

“Karısı Figen filologdu ve Sulhi’nin çok renkli dünyasına karşılık, o daha gerçekçi bir kadındı. Zeki, hareketli, dışa dönük...” (Çokum, 1999: 191-192).

“**Deli Zamanlar**”da anlatının merkezinde yer alan genç yazarın üniversitedeki arkadaşlarından farklı idealist, hırslı ve cesur yapısı genç yazarın gözünden şahıs karşıtlığı tekniğiyle şöyle belirginleştirilir:

“Çünkü ben para gücüyle değil ama, ayrıcalıklı bir yol çizişim, genç kızların genel beklentilerinin dışında yer alışımla her zaman önde durmuştum.

Onlar silik, çekingen hatta korkaktılar. Sıra gerilerindeydiler. Ben yeteneklerimin farkındaydım; hiç kimse o yaşında bendeki, dünyayı avuçlarımda arasında limon gibi sıkma isteğini durduramazdı.” (Çokum, 2008: 71-72).

“**Lacivert Taşı**”nda da Hicret Bey’in oğlu Devran kendisiyle kardeşi Tutku’yu karşılaştırarak onun kendisinden üstün olan yönünü ortaya koyar: “Tutku, yaşça benden ufaktı; fakat muhakemesi benden daha ilerideydi.” (Çokum, 2011: 259). Yazarın romanlarında kullanılan bu şahıs karşılaştırmaları, anlatı içinde şahısların yerlerinin ve tutumlarının belirlenmesine yardımcı olur.

3. 3. 7. 2 Tasvirle Belirginleştirme (Statik Tanıtma)

Şahısların tasvir edilerek anlatımı, durağan bir tanıtma yöntemi olmasına rağmen şahısların anlaşılmasında en fazla değeri olan ve bu açıdan da sıkça kullanılan bir anlatım tekniğidir. Sevinç Çokum da romanlarında bu teknikten sıkça faydalanır. Yazar, “**Zor**” adlı romanında Kerim’in fizikî görünümünü şu şekilde dikkatlere sunar:

“Boylanmış, kemiklenmişti çocuk. Yaşı onbeşe varmıştır. Yüzünde erginlik çağını belirleyen sivilceler...” (Çokum, 1978: 20).

Yazarın “**Bizim Diyar**” romanında tasvirlerin oldukça kısa tutulduğu görülür. Romanda Rıfat’ın dayısı Haşim Bey dış görünüş bakımından sadece “ince, solgun yüzlü adam” (Çokum, 2012: 4) şeklinde tanıtılır. Rıfat’ın gözleri ve bakışları ise, benzetme yoluyla idealize edilerek şöyle sunulur: “Rıfat’ın koyu renk gözleri, iki yüce dağ gibi insanın üstüne dikilirdi.” (Çokum, 2012: 69).

“Hilâl Görününce”de Arslan Bey’in karşısında yer alan Rus çiftlik beylerinden İgor Gregroviç tasvir yoluyla şöyle tanıtılır:

“Adam otuz otuzbeş yaşlarında gözüküyordu. Mavi gözleri, etli kapaklarının altında ölü gözü gibiydi. Kumral bıyıkları asık dudaklarına doğru sarkmıştı. Dışarıdaki öfkeli bağrışmalar sinirlerini bozmuş olacak ki, gözü seğirip duruyordu.” (Çokum, 1993: 48).

“Ağustos Başağı”nda Esmâ’nın yüzü, Yusuf’un gözünden bir resim gibi okura aktarılır:

“Geniş bir alın, kavisli kaşlar, hırçın, huysuz bakışlar, çıkık elmacık kemikler... pembe, küçük bir ağız, boyun kaz boynu...” (Çokum, 2009: 59).

“Çırpıntılar”da da anlatı şahıslarından Suna’nın görünüşü şöyle yansıtılır:

“Şimdi saçları boyası belli olan kızıl kestane rengine. Bütünüyle siyahlara bürünmüş. Hırkası, eteği, ipek bluzu siyah...” (Çokum, 1999: 97).

“Karanlığa Direnen Yıldız”da Feridun’un yanında çalıştığı, yayınevi sahibi Veysel Ağabey’in anlatıdaki varlığı, kısaca şöyle belirginleştirilir:

“Bahçe duvarı dibindeki mavi ortancaların, yalın kat kınaların yanbaşımda çocuklaşmış bir adam... Dört köşe kemikli yüzde Osman Bey’in gazi erenlerinden bir hal.” (Çokum, 1999: 16).

“Deli Zamanlar”da yer alan Aypare karakterinin görünüşündeki solgunluk da tasvirle şöyle belirginleştirilir:

“Alnının ve yüzünün hemen hemen yarısına düşmüş o açık kumral, düz, su akışlı saçlarını ikide bir iteleyerek anlatıyordu. Saçları solgun, yüzü solgun, gözleri solgun bir kadın.” (Çokum, 2008: 19).

“Gülyüzlüm”de anlatı şahıslarından Hale’nin görüntüsü tasvir tekniğiyle şöyle sunulur:

“Ayağına bir pantolon geçirmiş, koluna askılı bir çanta asmıştı. Sırtında bir deri ceket vardı. Esmer zayıf bir kız...” (Çokum, 2010: 109).

“Gece Rüzgârları”nda anlatı şahıslarından Nilece de Süsen’in gözünden ayrıntılı bir şekilde okura şöyle tanıtılır:

“Kısa kızıl saçlar, kapakları şiş, buğulu gözler, göz altlarıyla elmacıklarına doğru hafif çiller, dolgunca gülümseyen dudakları, çamaşır suyuyla ağarmış, sebze ayıklamış, sonra da yazı yazma sürecinde tükenmez kalemle boyanmış eller...” (Çokum, 2004: 28).

“Tren Burdan Geçmiyor”da da anlatı şahıslarından Simay’ın görüntüsü tasvir yoluyla şöyle sunulur: “Fildişi ten, geniş ağız, pırıltılı gözler, ucu sivri taş yontu burun...” (Çokum, 2009: 69).

“Arada Kalmış Tebessüm”de anlatı şahıslarından Gülheves, bir ressam olan Feda’nın çizdiği resimdeki ayrıntıların sunumu vasıtasıyla şöyle belirginleştirilir:

“Feda ister istemez Gülheves’i şekillendiriyor boş sayfada. Çabuk, seri hareketlerle. İnce kemiksi ellerini, alına düşen saç tutamını sürekli kaldırışını, genişçe pembe ağzını... Taze ışıkl, sabahsı ‘siyah-mai’ gözlerini.” (Çokum, 2012: 33).

“Lacivert Taşı” romanında Doktor Cömert Bey’in görünüşü Devran’ın gözünden bir tablo gibi sunulur:

“Doktor, yandan düzgünce ayrılmış saçları, yüzündeki birkaç beni, düşünen, iyilikle bakan gözleri, yakalı Frenk gömleği ile nedense bende bir İstanbul efendisi resmi çiziyordu.” (Çokum, 2011: 221).

“Çok Yapraklı İlişkiler”de anlatının temel karakteri olan Yamaç tasvir tekniği kullanılarak ayrıntılı bir şekilde sunulur:

“Yüzüne derinlikli bir hal veren, bitimsizmiş gibi şakaklarına uzayan çizgileriyle büyük ve koyu gözleri... Hafif peltek konuşması, hırslı, genişçe ağzı, düz, yatışık siyah saçları. Yamaç Bey’i herhangi birinin belleğine kazandırabilecek özellikler. Fakat bunlar unutulsa da sağa sola çevrinen, her şeyi görmeye ve anlamaya yönelik gözlerindeki geçitler, engebeler kolayca hafızadan silinemez. Orta boylu, çabuk kavrayan, çok gezen, her işin içine dalıp çıkan, girişimci bir insan yüzü.” (Çokum, 2013: 56).

Yazarın romanlarında kimi zaman şahısların ayrıntılı tasvir edildiği görülse de, anlatı şahısları çoğunlukla kısa ve net bir şekilde gözler önüne serilmiştir.

3. 3. 7. 3 İç Çözümleme

Bir yazarın romandaki kişileri daha derin ve detaylı sunabileceği tekniklerden birisi iç çözümlemedir. E. M. Forster’ın da belirttiği üzere, “Romancı dilerse, romandaki kişileri bütün yönleriyle tanıtabilir, çünkü kişilerinin dış yaşamları kadar iç dünyalarını da gözler önüne serebilme olanağına sahiptir.” (Forster, 1985: 86).

İç çözümleme, şahısların ruh hâlinin ortaya konulmasında kullanılan dolaylı bir anlatım yöntemidir. Şahısların tavır ve davranışları, içinde bulundukları psikolojik duruma bağlı olduğu için şahısların eksiksiz ve gerçekçi bir şekilde sunumunda bu teknik çok etkilidir.

Sevinç Çokum’a göre de karakter için ruh dünyası çok önemlidir. Bkz. (Ek 1, 216-217). Bu açıdan yazarın kaleme aldığı romanlarında yoğun bir şekilde bu teknikten faydalandığı görülür. Yazarın ilk romanı **“Zor”**da Kerim’in iç dünyası hâkim anlatıcının sınırsız bakış açısından şöyle aktarılır:

“Şaşkınlığının bağışlanmasını ister bir duruşu vardı. Sonra toparlanıp ortalığı düzeltmeğe koyuldu... Ama, ustanın o kara gözlüğünün ardındaki çözemediği gariplik içini kemirip durdu.” (Çokum, 1978: 31).

“Bizim Diyar”da romanın temel karakteri olan Rıfat’ın içinden geçenler anlatım sırasında zaman zaman okura aktarılır:

“ O gece, herkes yatmaya çekildiğinde, Rıfat dışarıya çıktı. Çınarın oraya kadar yürüdü. ‘Her şey değişiyor,’ diye düşünüyordu. ‘Şehirler, binalar, çehreler, duygular, düşünceler...’ Haşim Dayı’yı özleyivermişti. Konuşsa onunla uzun uzun, içini dökse...” (Çokum, 2012: 118).

“Hilâl Görününce” romanında daha ziyade eylem ve hareketlerine yer verilen Arslan Bey zaman zaman iç çözümleme yoluyla da tanıtılır. Romanda hanımı öldükten sonra oğlu Emircan’a karşı serin davranan Arslan Bey’in sonradan oğluna karşı daha yakın davranmasının ardındaki sebepler, iç çözümleme yoluyla şöyle sunulur:

“O uzaklaştıktan sonra Arslan Bey’in gözleri kapı önünde oynayan Emircan’a takılmıştı. Nizam Dede’nin o incitici sözlerini yeniden hatırlamıştı. İhtiyar, haklıydı. Öksüzlüğü, gözlerinden okunuyordu. Üstü başı

perişandı. Bütün bunları nasıl oluyor da fark etmemiş, görememişti? O an yüreğinde bir buz parçasının eridiğini hissetmişti.” (Çokum, 1993: 71).

“**Ağustos Başağı**”nda anlatının temel karakteri Yusuf’un gerçekçi bir şekilde okura sunulduğunda, onun iç dünyasında olup bitenlerin iç çözümleme tekniğiyle yansıtılmasının payı büyüktür. Çoğu zaman derin düşüncelere dalan Yusuf’un kendisine konağında iş vermek isteyen Abdullah Bey’in teklifi karşısındaki makul düşünceleri de şöyle sunulur:

“Bilecik... Abdullah Bey’in teklifine evet, dese babası şu bostanda yetiştirdiklerini çarşılarda satacağım diye didinip durmazdı. Evi de kiraya verirlerdi. Fena mı olurdu?” (Çokum, 2009: 18).

“**Çırpıntılar**”da, önce Avustralya’da sonra geri döndükleri İstanbul’da yaşam mücadelesi veren göçmen aile bireylerinin iç dünyalarında olup bitenlere anlatı boyunca yoğun bir şekilde yer verilmiştir. Romanda yıllarca yabancı ülkede eğitim gördükten sonra lise eğitimine İstanbul’da devam edecek olan Korhan’ın, buradaki okuluna uyum sağlayıp sağlayamayacağı konusunda bazı endişeleri olan annesi Esra’nın bu hususta zihninden geçenler, iç çözümleme yoluyla şöyle yansıtılır:

“Korhan okula başlayacaktı. Esra’nın düşünceleri Korhan’ın okula uyum sağlayıp, sağlayamama noktasında yoğunlaşmıştı. Lise ikinci sınıfa gidecekti Korhan. Avustralya’dan gelmiş bu gurbet çocuğuna idarenin ve öğretmenlerin nasıl davranacaklarını da merak ediyordu. Onu yadırgayacaklar mıydı? İngilizceyi iyi bilmesi, elinde olmadan bilgiçlik taslaması öfkelenmelerine mi sebep olacaktı, yoksa hoş mu görülecekti? Bolluk ve refah ülkesinden gelmiş bir çocuğun değişik zevkleri, orada edindiği huylar nasıl karşılanacaktı? Belki de vatanı hakkındaki bilgisi bir tarafa itilip, bilmedikleri göze batacak, bu yüzden bir suçlu psikolojisi içinde dolaşacaktı...” (Çokum, 1999: 163).

“**Karanlığa Direnen Yıldız**”da anlatının temel şahsı olan Feridun daha ziyade iç çözümleme tekniğiyle okura sunulur. Romanda hassas bir yapıya sahip olan Feridun’un ani durumlarla karşılaştığında iç dünyasında yaşadıkları, iç çözümleme tekniğinin yardımıyla şöyle sunulur:

“Bu tavrı, bu hitam’ı beklemez değildi Ece’dan. Yine de o an için aklında olmadığından mı nedir, şaşırdı. Lodos sersemliği gibi bir şey geçirdi. Baş dönmesi, iç bunalıtısı...” (Çokum, 1999: 175).

“Deli Zamanlar”da üniversitede girdiği sınavın kötü geçmesi üzerine kantinde oturan arkadaşlarının yanına giden genç yazarın bu sırada iç dünyasında olup bitenler iç çözümleme tekniğiyle sunulurken aynı zamanda onun kolay pes etmeyen azimli yapısı da şöyle vurgulanır:

“Kahkahalar ardı ardına pathiyordu. Hâlâ varlığımın farkında değilmiş gibiydiler ... Bense orada içimin katıldığını hissediyordum... İçimin ıstırabı taşacaktı bir yerinden mağma gibi. Orada ulu orta bağırarak ve uluya uluya ağlayabilirdim, merhamet dilencisi kılığında.

Ama hayır, pes etmeyecektim.” (Çokum, 2008: 150).

“Gülyüzlüm” adlı romanında hayalperest bir kız olan Ayşenaz’ın bu özelliği, iç çözümleme yoluyla onun kendi dünyasında, etrafındaki eşyalarla masalardaki nesneler arasında ilgi kurduğu bir sırada şöyle sunulur:

“O zamanlar bu cam göbeği lambanın aydınlığı büyük sofalardan merdiven başlarına geniş odalara taşınıp durmuş... Ve bu lambanın aydınlığında nineler ne danteller örmüşler, kasnaklar işlemişlerdi... Lamba şimdi Ayşenaz için bir anlamda Alaattin’in sihirli lambasından farksızdı. Üflese, içinden Gülseren’in anlattığı nineler çıkacaktı. Tabii genç, diri halleriyle... Ve oymalı konsolun aynasına, boyaların değmediği güzellikleriyle, gür, bukleli saçları, düzgün, parlak, üvez pembesi yüzleri, kavisli kaşları, uzun gölgeli kirpikleriyle yansıyacaktı... ”

İşte böyle o anlattıkça Ayşenaz hayal ufuklarına uzanıyor, anasının yokluğunu hatırlamıyordu.” (Çokum, 2010: 35).

“Gece Rüzgârları”nda anlatının temel karakteri Süsen’in yalnızlık duygusu iç çözümleme yoluyla şöyle sunulur:

“Yalnızlık güvensizliğini çoğaltıyordu, bunu anladı. Tebessümler bile yalan yanlış sahtelik doluydu. İçini dökebileceği kim vardı?” (Çokum, 2004: 107).

“Tren Burdan Geçmiyor”da anlatı şahıslarından Aysan da iç çözümleme yoluyla şöyle tanıtılır:

“Aysan buraya gelirken, küçümsenmeye, terslenmeye hazırdı; gururluydu aslında, fakat işinde başarılı olabilmek için bu kadının dediklerini de dinlemeliydi. Dinlemeliydi çünkü, görgülü bir ailenin, üzerine düşülmüş, yokluk çekmemiş çocuğu olmak yetmiyordu. Adli sanlı bir ailenin imtiyazlarını kullanan bir evlat da değildi. Öyleyse çalışacaktı var gücüyle.” (Çokum, 2009: 56).

“Arada Kalmış Tebessüm” adlı romanda da Feda’nın zaman zaman öz eleştiri yapabilen bir insan oluşuna iç çözümleme tekniğiyle şöyle değinilir:

“Feda kabalık ettiğini düşünüyordu. Konuşmayı daha ilk baştan kısıtlaması doğru değildi. Nasıl yaşadığını, mutlu veya mutsuz olup olmadığını sormalıydı; belki anlatmak istedikleri vardı, anlatsındı.” (Çokum, 2012: 268).

“Lacivert Taşı”nda Hicret Bey’in oğlu Selvi’nin ölümünden sonraki mutsuz ruh hâli kendi ağzından şöyle sunulur:

“Ağızma attığım ekmek lokmasını acıyla kararak yuttum hep. Yaşamaya, sevmeye, gülmeye hakkım olmadığı hissi, içimi kaplayan yaşama isteğinin ardından geldi.” (Çokum, 2011: 128).

“Çok Yapraklı İlişkiler” adlı romanında da Yamaç’ın hassas bir insan oluşu iç çözümleme yoluyla sergilenir:

“Zamanla alışmış olsa da özellikle beyinleri çıkarılan veya hasara uğratılan hayvanların davranış biçimlerinin incelenmesi, içini ezen bir şeydi. Sözelimi bu deneylerden birinde, bir farenin yuvasını başarıyla yapamaması aklından bir süre çıkmamıştı.” (Çokum, 2013: 2).

Yazarın romanlarında bu tekniğin örneklerini çoğaltmak mümkündür. Sevinç Çokum şahısları anlatım sırasında iç çözümleme yoluyla dolaylı sunmanın yanında bilinç akımı ve iç monolog gibi tekniklerden faydalanmak suretiyle de şahısların kendilerini tanıtmalarına imkân sağlar.

3. 3. 7. 4 Bilinç Akışı

Bilinç akışı tekniği, anlatı şahıslarının duygu ve düşüncelerinin onların ağzından düzensiz bir şekilde, sayıklamalar hâlinde ortaya konulmasını ifâde eder. Seymour Chatman’a göre, “Karakterin bilinci, onun bakış açısının standart giriş kapısıdır. Onunla özdeşleşmenin en yaygın ve hızlı yolu budur.” (Chatman, 2009: 147). Zira bir anlatıcının, aracının olmadığı bu teknikte şahıslar, kendi iç dünyalarını kontrolsüz ve samimi bir şekilde okura açarlar.

Modern bir anlatım tekniği olan bilinç akışının Sevinç Çokum’un romanlarında da örneklerine rastlanır. **“Zor”** adlı romanda anlatının temel karakteri

olan Kerim’in boğulur gibi olup kendisinden geçtiği bir anda şu ifâdeler seri ve düzensiz bir şekilde ağzından dökülür:

“- Ölüyorum anam yetiş! Yer gök birbirine giriyor. Ölüyorum gayri. Zühre Ninem nerdesin? Ölürsen deyin ki ona, öğütlerini bugüne kadar tuttum. Bekir hükümeti bile devirir. O kocakarı benim için dua etmesin. Etmesin... Patron kim, sermaye ne, emek ne... Tüm şehir benimmiş. “Anam, babam” diyor bana. Anamı babamı bulmuş gibi oluyorum. Çarptı beni bu şehir. Namussuzum çarptı. Zühre Ninem seni nasıl unuturum... Dediklerini unutsam bile... Ama, senin sözünü senden ayırmak olur mu?” (Çokum, 1978: 161).

“Bizim Diyar”da da çocukluğundan itibaren hep zabıt olmak isteyen, askerî okulda okuduktan sonra komutan olup dağlarda çete kovalayan, cepheden cepheye koşan Rifat’ın, savaş sırasında yakalandığı tifodan dolayı ateşi yükseldiğinde hasta yatağında sayıkladıkları, bilinç akışı tekniğiyle okura şöyle yansıtılır:

“Keşif için dört kişi gönderilmişti. Döndüler mi? Beni de yaraladılar. Babam yaralandı. Kerime büyüyünce sen de ata bineceksin. Neden ağlayıp durursun kardeşim? İstanbul’dasın. Seziyorum... İstanbul mavi... Üşüyorum.” (Çokum, 2012: 247).

“Hilâl Görününce”de de Arslan Bey’in hastalandığı sırada zihninden geçenlerin birbirinden kopuk bir şekilde sunulduğu kısımda, bilinç akışı tekniğinden yararlanılmıştır: “-Gözleve’ye gitmeliyim... Paşa’ya... Paşa koyun bekliyor.” (Çokum, 1993: 272).

Bu şekilde romanlarında kimi zaman bilinç akışı tekniğinden faydalanan yazar, anlatı şahıslarının iç dünyasını olduğu gibi gözler önüne sererek onları idealize etmeden tabîî hâlleriyle okura takdim eder.

3. 3. 7. 5 İç Monolog

Şahısların kendileriyle konuşmasını ifâde eden bu teknik de bireylerin sorunlarını, iç dünyalarını yine kendilerinin sunduğu bir anlatım tekniğidir. Şahıslardaki insanî özün yakalanmasına yardımcı olan bu tekniğin bilinç akışı tekniğinden farkı, söylenilen sözlerin bir düzen içinde sunulmasıdır.

Sevinç Çokum’un “**Zor**” adlı romanında Kerim’in iç dünyasında olup bitenleri onun iç monologları vasıtasıyla öğreniriz:

“Ana, Zühre Nine neredesiniz? Ben bunca alet içinde şaşkına döndüm. Kıvılcımlı, ateşli, elektrikli işler... Testereyle demir keserler ki, adamın beyninin içinde öter. Bu çekiç sesleri bizim ormanlardaki kuş seslerini alır götürür. Hele şuna bak, iki ucu yuvarlak, döner bir alet. Bir o yana bir bu yana döndürülür. Adı ne ola ki? Ya şu koca makas?” (Çokum, 1978: 29).

“**Bizim Diyar**”da da Rumeli’de kargaşanın ortaya çıktığı günlerde memleketin hâli üzerine düşünen, aydın bir insan olan Haşim Bey’in zihninden geçenler ve endişeli hâli iç monolog yoluyla şöyle sunulur:

“Kökleri, toprağından sessizce söküyorlar mı şimdi? Bir gün yollara düşülse, insanın elini, ayağını sağ kalabilme isteğinin dışında bir acı, bir öfke kısıvrak yakalamaz mı? Çünkü, gök yıldızlarını çekip almıştır. Sular kurumuştur, yeşiller sönmüştür. Nasıl yürür insan, sırtında beyinde, yüreğinde kubbelerin, çeşmelerin, mezar taşlarının ağırlığı varken... Ezilebilir onca ağırlığın altında, ölebilir. Kırılan bir mermer sesidir bu. Ölebilir.” (Çokum, 2012: 65).

“**Hilâl Görününce**”de romanın temel karakteri Arslan Bey’in Rus çiftlik beyi İgor’un arkadaşı Boris’le güreşmeden önceki düşünce ve hisleri iç çözümlemeyle birlikte kullanılan iç monolog yoluyla şöyle aktarılır:

“Suyu yüzüne vurduktan sonra kalktı, yumruklarını sıkarak ‘Çelik gibi olmalıyım.’ diye söylendi. ‘O gergedanı yenmeliyim. Yeneceğim de... Çünkü Arslan Bey’in yenilmesi demek, şu suyun kuruması demektir. Şu ağacın bir daha yaprak açmaması, şu kuşun uçmaması, şu bulutun yağmur indirmemesi... Güçlüyüm ben. Nehir gibi, dağ gibi. Bu gücü bana Tanrı verdi. O öyle istediği için güçlüyüm. Boris’e de, o pis pomeşçiğe de haddini bildireceğim. Bildiremezsem, öleyim...’” (Çokum, 1993: 190).

“**Ağustos Başağı**”nda metanetli bir duruşa sahip olan Esmâ’nın bu özelliği, onun çok sevdiği babasından ayrılacağını öğrendiği zaman, zihninden geçenlerin iç monolog yoluyla yansıtılması sırasında ortaya konulur:

“Demirci babam artık orduya çalışacak. Zamanla alışırız yokluğuna. Şimdi anam duysa, ‘Kadın başımıza kaldık.’ diye ağlar. Ben bari güçlü olayım da, babamın şevki kırılmasın.” (Çokum, 2009: 272).

“Çırpıntılar”da, veli toplantısında öğretmenlerin oğlu Korhan’dan şikayetçi olmalarına rağmen, Esra’nın bir anne şefkatiyle oğlunu savunmasının geri plânındaki temel düşünce, iç çözümleme ve iç monolog vasıtasıyla şöyle sunulur:

“ ‘Ben bir anneyim...’ diye düşündü. ‘Ne olursa olsun kıyamam ona. Onu kim hırpalamağa kalkarsa karşı dururum. Belki yanlış, belki doğru. Ben bir anneyim...’ (Çokum, 1999: 189).

“Gülyüzüm”de İstanbul’a geldikten sonra yaşlı bir kadının yanında kalan ve bu sebeple annesinden ayrı düşen Ayşenaz’ın annesine duyduğu sevgi ve özlem bir cümlelik iç monolog ve onu destekleyen iç çözümleme tekniğiyle şöyle sunulur:

“ ‘Ah anacığım nerdesin?...’ Anası, içinde durup durup yanan bir damardı. Durup durup ağırır ve yanardı.” (Çokum, 2010: 64).

“Arada Kalmış Tebessüm”de yapmacık davranışlardan hoşlanmayan bir insan olan Feda’nın bu yönü, iç monolog tekniğiyle şöyle sunulur:

“Nefret ediyorum bütün bunlardan, bu gizliliklerden, bu aldatmalardan, bu başka bir rol üstlenmiş olmaktan.” (Çokum, 2012: 218).

“Lacivert Taşı”nda da Hicret Bey’in merhametli bir insan oluşu, onun kervanla yolculuğu sırasında peşine takılan kimsesiz Yedigâr’ın durumuna yönelik şu iç monoloğu vasıtasıyla vurgulanır: “Çocuğu artık tekin olmayan bu yollarda kime, nereye bırakabiliriz?” (Çokum, 2011: 18).

“Çok Yapraklı İlişkiler”de anlatının temel karakteri olan Yamaç’ın iç dünyası zaman zaman iç monolog tekniğiyle doğrudan okura sunulur:

“Hayallerden, tasarımlardan kaçınılabilir ve gerçekleşen kaç tanesi ayakta durabilir? İlaçlı çiçekler gibi o hayaller. Eve girince bir süre sonra bozuluveren.” (Çokum, 2013: 15).

İç monolog tekniği, Sevinç Çokum’un romanlarında sıklıkla kullanılan ve romanın başarısına etki eden bir teknik olarak dikkat çeker.

3. 3. 7. 6 Dinamik Tanıtma

Dinamik tanıtma tekniği, şahıs sunumunda durağan tanıtmanın aksine şahısları hareket, eylem hâlinde bir tanıtma tekniğidir. Sevinç Çokum da şahısların tanıtımında kimi zaman bu teknikten faydalanır.

“Zor” adlı romanda Kerim’in dürüst bir çocuk oluşu ve haksızlıklar karşısında cesur bir şekilde duruşu, Kâzım’la kavga ettiği sırada sergilenir. Yine, Kerim’in azimli, kolay yılmayan bir çocuk olduğu onun atölyeye geldiği ilk günkü mücadeleci tavırlarından anlaşılır:

“İşçilerin gülüşü, demirin bölünüşüyle dondu kaldı. O bölünüş, Kerim’in kaslarını titretti, yüzü hem güvenle hem de sarsıntıyla pembeleşti. Avuçlarını dizlerine sürterek acılarını gidermeğe çalıştı.” (Çokum, 1978: 29-30).

“Bizim Diyar”da anlatının temel karakteri olan Rıfat, daha ziyade eylem ve hareketleriyle takdim edilir. Vatansever, yiğit bir komutan olan Rıfat, yıllarca çeteleri kovalayıp, cephelerde savaştıktan sonra yakalandığı tifo hastalığından dolayı yatakta ölmeye razı gelmez. Bu sebeple hasta yatağından kalkarak cepheye gitmeye çalışır, fakat yanındakiler buna engel olurlar. Rıfat’ın bu andaki hareketleri şöyle sunulur:

“Güçlkle giyinip çadırdan çıktı. Toprak ve barut kokusu... Yağmur ince ince düşüyor... Sendeleterek yürüdü. .. Öteki çadırların yanından, iniltilerin yanından geçti. Birden Doktor Nihat Bey çadırların birinden çıkıverdi. Şaşkınca durdu. Çatıldı kaşları. Koştı.

‘Kaymakam Bey ne yapıyorsun?’

Koluna yapışan elden kurtulmaya çalıştı.

‘Bu çadırda pis bir hastalıktan ölmeye razı değilim. Bırak kolumu. Bunca yıl o kurşunu bekleyip durdum. Nerde ve ne zaman, hep düşündüm. Şehit olmak isterim yoluma engel olma.’” (Çokum, 2012: 247).

“Hilâl Görününce”de güçlü bir pehlivan, korkusuz bir karakter olarak takdim edilen Arslan Bey’in yeri geldiğinde düşmanlarına bile merhamet eden bir insan olduğu, onun Rus çiftlik beylerinden İgor Gregoroviç ile mücadelesi sırasında sergilediği tavırları vasıtasıyla ortaya konulur. Zira, Arslan Bey öfkeyle atını üzerine sürdüğü ve köşeye sıkıştırdığı İgor’un kendisinden yardım isteyen hâline acıyıp onu son dakikada affedecek kadar yüce gönüllü bir insandır:

“Geniş çayı aşarak gölgeli tepelerin eteklerine doğru atlarını koşturdular. Doludizgin, Salgır kıyılarına vardılar. Gregoroviç’in atı gemi azıya almıştı. Arslan Bey, çok geçmeden onun yere savrulduğunu gördü. Dokuz canlı İgor Gregoroviç, düştüğü yerden çarçabuk doğruldu. Arslan Bey atıyla yaklaştı. Gregoroviç sağına soluna bakındı. Yüzü korkuyla gerilmişti. Arslan Bey atıyla üzerine doğru geliyordu. Adam geri geri gidip sulara girdi. Arslan Bey gemi kasti. Hayvan diklendi. Sonra ön ayaklarını yere indirdi. Arslan Bey atından atladı. Suyu girip Gregoroviç’e doğru yürüdü. Yüzündeki korkuyu şimdi yakından görüyordu. Su Gregoroviç’in beline geliyordu. Arslan Bey,

- Tehdidine aldırıldığımı mı sanıyorsun? dedi.

Sonra yaklaştı.

- Sen Salgır Nehrinde can vermeyi hak ettin Gregoroviç... Çünkü sulhü bozdun. Ettiğini ettin çünkü.

Gregoroviç’in rengi kül gibiydi.

- Dinle Arslan Bey, dedi. Doğrusu gazabın beni canımdan edecek. Öyle anlaşıyor.

- Kalbimi yumuşatmağa çalışma! Seni geberteceğim.

Gregoroviç telaşlandı.

- Dur! dedi. Şu işi yeniden enine boyuna görüşebiliriz. Aklım başımda değil... İçkiyi fazlaca kaçırmış olmalıyım. Birbirinden güzel Rus dilberleri dururken Halim Bey’in kızını ne yapmalı? Seninle anlaşabiliriz. Bana bir fırsat ver!

Arslan Bey ona öyle yakındı ki, boğazını sıkıvermesi işten bile değildi. O kadar öfke doluydu. Ama birden Şirin’in sesini duyar gibi oldu. ‘Dön, Arslan Bey, dön!’ Sonra çocuklarının haykırıışlarını, çığlıklarını işitti. Elleri gevşeyip iki yana sarktı. Hırsı, öfkesi çözülüverdi.

- Peki, dedi. O fırsatı sana vereceğim Gregoroviç. Ama bir daha Hacı İbrahim Köyüne bir zararın olursa, leşini çarın ayakları dibine sererim. Bunu unutma!.

Ağır ağır sudan çıktı. Atına atladı. Gregoroviç yüzüne avuç avuç su vurdu. Sonra gözden kayboluncaya kadar Arslan Bey’in ardından baktı.” (Çokum, 1993: 414-415).

“**Ağustos Başağı**” romanında her şeye direnen dik başlı bir kız olan Esmâ’nın bu belirgin özelliği, anlatı içinde onun söz ve hareketleri vasıtasıyla dinamik bir şekilde okura sunulur:

“Esmâ yer döşeğindeki mor yorganını omuzlayıp yüklüğe doğru yürüdü. İçinde bir isyan, bir öfke kabarması...

- Ben gitmem Fıtnat Hanım'a!

Şerife Hanım bu sözü, bu öfkeyi beklemiyordu. Yanaklarını kapatan tülbentini içi darlandığından, kulaklarının arkasına geçirdi.

- Nedenmiş o bakayım?

Esmâ yorganını yüklüğe yerleştirdikten sonra dönüp anasına baktı.

- Gitmem işte... Gitmem!

Bunları söylerken ayağını sertçe yere vurmuştu.” (Çokum, 2009: 46).

“**Çırpıntılar**”da sinirli ve endişeli bir yapıya sahip olan Esra’nın bu hâli, oğlu Korhan’a sinirlendiği sırada dinamik bir şekilde okura şöyle sunulur:

“Esra öfkeyle sepetteki çayır çiçeklerini, kokulu akasya dallarını, kanguru sarmaşıklarını, uçuk pembe çalı süpürgesi çiçeklerini, tutam tutam çekip yere attı.

- Neden böylesin neden?

- Mammy ne yapıyorsun?

Kadın sepette kalan bir dal akasyanın da ak çiçeklerini yolup attı.

- Neden böylesin...

Korhan dağılmış, örselenmiş dalları toplamak istedi ama yapamadı. Çekingen durdu öylece.” (Çokum, 1999: 45-46).

“**Gülyüzlüm**”de anlatı şahıslarından Ayşenaz’ın korkak ve telâşlı yapısı onun yanında kaldığı yaşlı kadının ağır bir şekilde hastalanması sırasındaki hareketleri vasıtasıyla gözler önüne serilir:

“Ayşenaz kadının hemen o an öleceğini sanıp telâşlandı. Eline ayağına sahip olamayarak bir yerlere çarptı, ilaç şişelerinden birini düşürdü.” (Çokum, 2010: 101).

“**Gece Rüzgârları**”nda Nilece’nin fedakâr ve fevrî davranan bir insan oluşu, onun yangın anında ayakları tutulan ve aşağıya inmekte zorlanan Süsen’i kurtarmak için dumanın içine koşması sırasında şöyle sunulur:

“Bizim altımızdaki dairenin önüne varmışım ki aşağıdan ağzında bir bezle Nilece’nin geldiğini gördüm. Peşpeşe öksürüyordu.” (Çokum, 2004: 65).

“**Lacivert Taşı**”nda Devran’ın babası Hicret Bey gibi merhametli bir insan oluşu, onun davranışları sırasında ortaya konulur. Devran, kervana saldırdıkları sırada yakalanan haydutları Sahra ile tartıştıktan sonra serbest bırakır:

“Sahra’nın belindeki bıçağı istedim, zira ben bıçak taşımıyordum. Bıçağı elinin tersine koyarak uzattı. Aldım ve adamların iplerini düğüm yerlerinden kestim. Bıçağa tükürüp elimin tersiyle Sahra’ya uzattım. Soyguncular tutulmuş dizleriyle ihlayarak kalktılar.” (Çokum, 2011: 251).

“**Çok Yapraklı İlişkiler**”de anlatı şahıslarından Yamaç’ın sinirli olduğu zamanlardaki davranışı şöyle sergilenir:

“Tartışma uzadıkça Yamaç tırnaklarıyla boğazının derisini yoldukça yoluyor, etlerini koparacakmışçasına çekeşliyordu.” (Çokum, 2013: 133).

Sevinç Çokum, romanlarında şahısların tavır ve davranışlarına yer vererek onları daha canlı ve gerçekçi bir şekilde sunar.

3. 3. 7. 7 Diyalog Yoluyla Tanıtma

Sahneleme tekniğinin bir parçası olan diyalog tekniği, okurun dikkatini anlatıya yoğunlaştırmasının yanında kimi zaman hem konuşanları hem de üzerine konuşulan şahısları tanıtma görevini üstlenir. Anlatıda şahısların sunumunda ağır ve sıkıcı tasvirlerin yerine sözlü iletişimin kullanılması, kurguya bir hareket kazandırıp şahısların gerçekçi duruşunu pekiştirir.

“**Zor**” adlı romanda Hatice Hanım ve oğlunun kendi aralarındaki konuşmaları okurun hem Kerem’i hem de halasını tanımasına vesile olur:

“-Çocuğun huyunu suyunu bilmiyoruz, diyordu Fevzi. Adam olacak insan, oralarda da okurdu. Ne bileyim, öğretmen okuluna giderdi. Sen hep böylesindir ana. Kendi evlâdın dururken, başkalarına koşarsın. Elinde avucunda ne varsa köyündekilere dağıtırsın.

Hatice Hala sözünü dinletmeğe alışkındı. Oğlunun bu sözleri, artık sayılmadığını, yaşlandığını hatırlatıvermişti. Ama çabucak sıyrılmıştı o anki ezikliğinden. Oğlunu ve gelinini sindirici bir sesle bağırmaya başlamıştı.

- Bana bak oğlum! Şu yaşıma geldim hâlâ yaz kış demeden dükkânda hizmet görüyorum. Bir ev sahibi olasın deyi varımı yoğumu verdim. Kıyıda köşede bir cenaze param vardı, onu da aldınız. Daha ne yapayım? Konu komşu

sıcacık köşelerinde oturup, evlâdından gelininden hizmet bekliyor. Ben ana değil miyim? De bakayım bana, hep senin için koşturmadım mı? Babasızlığını duyurdum mu sana? Bir manto mu aldın sırtıma? Bir ayakkabımı aldın ayağıma? Askere gittiğinde, her bir mektubunu duvara asıp gözyaşları döktüm. Bu çocuk da kardeşimin oğlu. Can parçası... Atılır mı sokağa? Sökemedi kitapları. Okuyamadı. Sen okuyabildin mi? Böyle yakışksız sözler edersen, Kerim geldiğinde hoşnutsuzluk gösterirsen, alır başımı giderim. Tonozun orda bir ev tutarım. Bir daha da benim yüzümü göremezsiniz.” (Çokum, 1978: 23).

Sevinç Çokum’un diyaloga sıkça yer verdiği **“Bizim Diyar”** adlı romanında da romanın temel karakteri Rıfat’a yol gösteren dayısı Haşim Bey, Rıfat ve Niyazi Bey’in arasındaki diyalog yoluyla şöyle tanıtılır:

“ ‘Duydum ki babana baş kaldırıp yola çıkmışsın. Rumeli’de meşrutiyet için didinen, yüzümüzü ağartan Haşim Bey de dayın olurmuş.’

‘Dayım İdadî hocasıdır. Adını bunca işittirmiş olduğunu bilmiyordum.’

‘Haşim Bey cemiyetin kurucularındandır. Talat Bey onsuz söze başlamaz. Her zaman yol gösterici, birleştirici olmuştur. Diyelim ki bir ışıktır o, kaynaktır.’” (Çokum, 2012: 138).

Yine **“Hilâl Görününce”** romanında Nizam Dede anlatıcının sunumu yerine Giray ve Seyyit Ali Çavuş’un diyalogu vasıtasıyla okura tanıtılır:

- Kimsin sen? Nereden gelirsin?

- Adım Giray’dır. Eski Yurdlu Nizam Bey’in oğluyum.

İhtiyarın gözleri aydınlandı.

- Koca Nizam Bey’i kim tanımaz? Ben onu gençliğinden bilirim. Hünerli bir at oyuncusudur. Usta bir bıçakçıdır. Pehlivandır, namlı keday Kutlu Bey’in oğludur. Benim adım Seyyit Ali’dir. Babana benden selâm söyle. O tanır beni.” (Çokum, 1993: 61).

“Ağustos Başağı”nda yer alan Osman karakteri de kahvede arkadaşlarıyla memleket meseleleri üzerine heyecanlı bir şekilde konuştuğu sırada okura şöyle tanıtılır:

“ - Bir şeyler yapmalı, dedi Osman. Böyle durdukça kahroluyorum Yusuf Ağabey... Mustafa Kemâl’e güvendik bundan böyle. Toparlarsa o toparlayacak ahaliyi.

- Kafamızı uzatsak karşımıza işgal kuvvetleri çıkar. Neden bahsediyorsunuz siz?

İlyas'tı bunları söyleyen.

Osman bu defa İlyas'ın koluna bir yumruk indirdi.

- Vay yüreksiz vay! Dur bakalım... daha ölmedik biz! İşte Yusuf Ağabey ve onun gibi nicesi... Bak, kale gibi duruyor karşımızda..." (Çokum, 2009: 26).

“Çırpıntılar”da Esra'nın dış görünüşü tasvirle belirginleştirme yerine diyalog yoluyla okura sunulur:

“Esra, pencereden parkın yeşilliğine dalarak konuştu.

- Bizim orda analarımız, bebekleri güzel olsun diye güzel insanlara bakarlarmış.

Anna,

- Herhalde annen sana hamileyken güzel insanlara bakmış... dedi.

- Bilmem ki... Güzel denir mi bana?

- Elbette, dedi Anna. Güçlü yüz çizgileri, sağlıklı bir cilt, büyük siyah gözler... İnsana güven veren gözler... Bütün bu güzellikleri taşıyan mağrur bir boyun." (Çokum, 1999: 31-32).

“Karanlığa Direnen Yıldız”da Feridun'un gazetecilikte tarafsızlığı benimseyen duruşu, onun yayınevi sahibi Veysel Ağabey'i ile konuştuğu sırada şöyle vurgulanır:

“- Fakat ben kendi doğrularımı yazmak isterim. Belli bir kesimin adamı olamam.

- Hay çocuk! Doğrular, yanlışlar zaten vardır; sen kendin onları akıl ve iradenle seçersin. Senin doğrun ne demek?

- Yani şunu demek istedim... Her şeyi kendi tarafsızlığım, kendi sezgi ve tecrübelerimle değerlendirmeye çalışırım. Kalıplarla, sloganlarla yazmak bana göre değil." (Çokum, 1999: 18).

“Gülyüzüm”de Ayşenaz'ın hizmet etmek üzere yanına gönderildiği Binnur Hanım'ın yardımsever ve iyi niyetli bir insan oluşu, onun Ayşenaz'ı okula göndermek hususunda kızın annesi Zeynep Hanım ile konuştuğu sırada şöyle dikkatlere sunulur:

“ ‘Bu kız bana dertlerimi unutturdu. Bir işe yarayabileceğimi hatırlattı bana. Evet bir işe yarayacağım. Ayşenaz’ı okula göndereceğim. Eğer güzel güzel okursa, liseye ve yüksek okula da gidebilecek. Ama benim ömrüm bunları görmeğe yetmez. Gerekirse vasiyetimi düzenleyip kızın masraflarının mirasından ayrılacak bir payla karşılanmasını isteyeceğim.’

‘Ne desem bilmem ki... Okumak bu zamanda külfetli bir iş. Size yük olacağız. Yani hakkınızı nasıl öderiz, bilemiyorum... İnşallâh yaptığınız iyiliğe lâayık biri olur. İyiliğın kıymeti az bilinir de, ondan söylüyorum bunları.’

Binnur Hanım yumuşak bir kanat hafifliğince elini kadının omzuna koydu.

‘Benim bu hususta hiç endişem yok.’ dedi.” (Çokum, 2010: 172).

“Gece Rüzgârları”nda Süsen’in olay ve durumlardan çabuk etkilenen hassas yapısı, bir konuşma sırasında Algöl tarafından şöyle belirtilir:

“ ‘Yolda bir kaza olmuş içim döndü.’

‘Anlatma...’

‘Senin yüreğın de yürek değıl. Kavi değilsin ha...’” (Çokum, 2004: 13).

“Tren Burdan Geçmiyor”da anlatı şahıslarından başarılı bir gazeteci olmak isteyen Aysan, tecrübeli bir gazeteci olan Süsen Divitçi ile arasında geçen şu diyalog vasıtasıyla okura tanıtılır:

“- Neler okudun, neler yazdın? Neler yapacaksın? Anlat işte bir şeyler... kendine dair. Ben sormayayım.

- Renklerden kırmızıyı ve yeşili, müzik olarak klâsik batı müziğini, halk türkülerini, hayvanlardan hepsini, edebiyattan yenileri, sinema sanatçılarından gençleri, yemeklerden yaprak sarmasını...” (Çokum, 2009: 55).

“Lacivert Taşı”nda Hicret Bey’in iyi niyetli ve merhametli bir insan oluşu, kimsesiz bir çocuk olan Yâdigar’ı savunduğu sıradaki konuşmaları vasıtasıyla ortaya konulur:

“ ‘Bu çocuğu çadırına kabul edecek misin Hicret Bey’im? Yoksa çobanlardan birinin çadırına mı versek bu gece? Beyler, beyliklerini bilmeli.’

‘Bana bak Sahra! Kimsesi olmayanı horlayan çok olur. Şu çocuktan ne istedin şimdi? Malını mı aldı, parayı mı?’” (Çokum, 2011: 15).

Diyalog, Sevinç Çokum'un romanlarında anlatının her aşamasında vazgeçilmeyen ve sık kullanılan bir tekniktir.

3. 4 Zaman Tasarımı

3. 4. 1 Zamanın Çizgisel Akışında Kırılmalar (Akronik Anlatma)

Bir anlatıda sürekli bir durumdan başka bir duruma geçildiği ve ele alınan öykünün anlatımı roman boyunca devam ettiği için bir anlatının zamandan soyutlanması mümkün değildir. E. M. Forster'in de ifade ettiği üzere, "her romanda bir saat vardır." (Forster, 1985: 68). Ancak bu anlatının öyküsünün kapsadığı süreç gerçek hayattaki gibi kronolojik bir zaman akışına sahip değildir. Bundan dolayı kurmaca anlatılarda bu zaman akışındaki sıralamanın yer yer geriye veya ileriye kırılma şeklinde zaman sapmalarıyla yeniden düzenlendiği ve bu şekilde sunulduğu görülür.

Mehmet Narlı'ya göre, "Anlatıcının, bir romandaki hikâyeyi sıraya uymayıp akronik olarak düzenlemesi, anlatanla anlatılanın arasında bir mesafe olduğunu gösteren bir tekniktir. Vakanın sunuluşunda kullanılan hikâye etme teknikleri de vaka ile anlatmanın ayrı olduğunu gösterirler." (Narlı, 2002: 95-96).

3. 4. 1. 1 İleriye Kırılma

Anlatıda zamansal akışın belli yerlerde ileriye doğru kırılarak anlatım sırasında gelecekteki olay ya da durumların sunulduğu bu zaman sapmasında, aslında insan zihnindeki akışkanlık gözler önüne serilir. Yine bu durum insanın ruh dünyasındaki karmaşanın da bir yansıması olarak ortaya çıkar.

Hem geleneksel hem de modern anlatım tekniklerini kullanan bir yazar olan Sevinç Çokum romanlarında, zaman sapmalarından sıkça faydalanır. Yazarın ilk romanı "**Zor**"da fakir bir köy çocuğu olan Kerim'in geleceğe dair hayalleri şöyle sunulur:

"Çocuğun düşleri, şehirlere doğru uzanır gider. Sığırların, tezek kokusunun, ocak islerinin ötesinde bir dünya düşünüp durur." (Çokum, 1978: 8).

“**Bizim Diyar**”da çocukluğundan itibaren zabıt olup sınır boylarında gezmek isteyen Rıfat’ın çocukluk yıllarında zihninde canlanan geleceğe dair hayalleri ileriye kırılma yöntemiyle şöyle sunulur:

“Uzaklara gitmek istiyordu. Sandık odasındaki o kalabalıktan kurtulup, kır bir ata binip uzaklara gitmek... Bugün Üsküp’e, yarın Selanik’e, öbür gün Haşim Dayı’nın ‘Koca Asya’ dediği o yerlere...” (Çokum, 2012: 6).

“**Hilâl Görününce**”de şahısların geleceğe dair hayalleri sunularak ileriye kırılma şeklinde zaman sapmaları oluşur. “**Hilâl Görününce**”de yer alan anlatı şahıslarından Giray, yeni yaptırdığı evinin bahçesinde gezerken bir anda içinde bulunduğu zamandan sıyrılarak ailesiyle birlikte o evde yaşayacakları günleri hayal etmeye başlar:

“Yürüyüp çeşmenin yanına gitti. Çeşmenin mermeri üzerinde hemen yanındaki söğüdün gölgesi kıpırdayıp duruyordu. Musluğu açtı. Uzanıp yüzüne su vurdu. Soğuk su, onu sabahın gevşekliğinden sıyırdı. Dönüp eve doğru baktı. Şimdi güneş parça parça içeriye süzölmüş olmalıydı. Gözlerini süslü çıkmaya çevirdi. Çocuklar oraya koşup, ‘babamız geldi!’ diye bağıracaklardı. Giray’ın yorgunluğu bu seslerle bir anda geçecekti. İçi sevinçle aydınlanacaktı. Şirin’le barışmış olacaktı. O da Giray’ı gülerek karşılayacaktı.” (Çokum, 1993: 324).

Millî Mücadele’nin işlendiği “**Ağustos Başağı**”nda ileriye kırılma tekniğı, anlatı şahıslarından Osman’ın cephede savaştığı sırada yurdun düşman işgalinden kurtulacağı günleri düşünmesi sırasında ortaya çıkar:

“Söğüt mavi mor tepelerin ardındadır. Zaferi kazansınlar, yorgun atlarıyla koşacaklar Söğüt’e... Gece bütün Söğüt fenerlerle aydınlanacak. Çıralarla, meş’alelerle dolaşacaklar. O harap, yanık Söğüt’te... Türkülerle, marşlarla... Hele şu dağlar aşılınsın da... Köse Memiş o zaman yangında harabolmuş Çardaklı Kahveyi yeniden kurar. Gençler doluşurlar artık. ‘Anlat Osman Ağabey...’ derler. O da anlatır. Taa baştan... İnönü’nden, Sakarya’ya, Sakarya’dan şimdiye olanları... Öbürleri de anlatırlar. Öbürleri... Onlardan kimler sağ kaldıysa... Köse Memiş çayları getirir.” (Çokum, 2009: 360).

“**Gölyüzlüm**”de Binnur Hanım, yanında kalıp hizmetine bakan Ayşenaz’ı okula göndermeye karar verdiği sırada Ayşenaz’a bakarken onun okula gittiği günleri hayal eder. Böylelikle anlatının zaman akışında ileriye doğru bir sapma gerçekleşir:

“Ayşenaz’ı ortaokul, lise kıyafetiyle düşünüyor, kafasında şekillendirmeye çalışıyordu. Ayşenaz bir kedi gibi evin kuytu köşelerinde kaybolup gitmekten kurtuluyor, elinde çantasıyla okula koşuyordu. Şu sağlıksız solgun görünüşünden sıyrılıp, gülbüz canlı, hergün bilgisine bilgi ekleyen bir kız hayal etti.” (Çokum, 2010: 165).

Sevinç Çokum'un romanlarında ileriye kırılma tekniği ile gelecek ve şimdiki zaman arasında geçişlere yer verilirken, geriye kırılma tekniğiyle de geçmiş ve şimdiki zaman arasında geçişlerin yapıldığı görülür.

3. 4. 1. 2 Geriye Kırılma

Bir romanda hatırlamalar, çağrışımlar yoluyla ortaya çıkan geriye kırılmalar, şahısların ya da olayların eksik kalan yönlerinin okurun zihninde tamamlanmasına yardımcı olması açısından anlatılarda çoğu zaman başvurulmuş bir tekniktir. Sevinç Çokum da eserlerinde şimdiki zamanı geçmiş zamanla bir arada ele alır.

Yazarın “**Zor**” adlı romanında okur, köydeki ailesinden ayrılmak zorunda kalan Kerim’in sık sık geçmiş günleri hatırlamasına şahit olur. Bunlar bazen bir olay bazen de sadece bir görüntü olarak ortaya çıkar. İstanbul’daki yaşantıya kolaylıkla alışamayan Kerim’in çok sevdiği Zühre Nine’sine ve köydeki günlerine duyduğu özlem şöyle anlatılır:

“Artık oralar çok uzaklarda kalsa da, yaşanmamış bir rüyaya dönse de, Zühre Nine’nin lâhana çorbalarının buğusu ardında gülümseyişi, yufka içine konulmuş, tatlı kabağı ezmesini sevinerek bir köşede usulca yiyişi, arasına ‘ezcük yoğurt, biber, domates satıversem çarşılarda’ diye çalışmaya yüreklenişi, kimi zaman göğsündeki keseden ufak para çıkarıp Kerim’i çarşılardan gönlünün çektiği bir şeyi almaya zorlayışı, hatırladığı, özlediği görüntülerdi.” (Çokum, 1978: 69).

Sevinç Çokum’un Rumeli’den yapılan göç hadisesine yer verdiği “**Bizim Diyar**” adlı romanında bir memleketten kopup başka bir memlekete yerleşme söz konusu olduğundan anlatı şahıslarının sık sık geçmişe döndüğü görülür. Romanda Rumeli’deki çeteler tarafından talan edilen konağını terk edip Anadolu’ya gelmek zorunda kalan Gülsüm Hanım’ın, İstanbul’da barınacak bir ev bulma telâşu içindeyken geçmiş günlerini hatırlayışı, geriye kırılma tekniğiyle şöyle sunulur:

“Ertesi gün Sadık Bey geldiğinde iki araba tutuldu. ‘Düşelim bakalım yollara,’ diyordu Gülsüm Ana. Yeldirmesi altında zayıf vücudu kaybolmuş gibiydi. Bu yük arabasının yerini bir an Usturumca’daki süslü faytonlar aldı. Mesirelere gidişlerdeki sevinç ve coşkunluk sardı yüreğini. Siniler, yağlıklara sarılı yiyecekler yüklenirkenki heyecan... Tasasız günler...” (Çokum, 2012: 235).

Yine, aynı şekilde romanda Gülsüm Hanım’ın kızı Asiye de İstanbul’da denizi seyrederken o andan sıyrılarak geçmişe, Rumeli’ye doğru yönelir. Asiye’nin Rumeli’deki günlerine duyduğu özlem anlatıda geriye kırılma yöntemiyle şöyle aktarılır:

“Denize uzandı bakışları. Mavnalar ağır ağır yol alıyorlardı. Şimdi Selanik’in pencereleri denize açılan evinde gibi... Çarşılardan Yahudilerin birbirine karışan sesleri... Sonra Usturumca... Gül bahçelerindeki ince kızlar...” (Çokum, 2012: 273).

“Hilâl Görününce” romanında anlatıcı tarafından bazı olayların sonradan aktarılarak sunulduğu kısımlarda, anlatının zaman çizgisinde olaylara açıklık getirici mahiyette birtakım geriye kırılmalardan yararlanılmıştır. Romanda, şölen yapıldığı gün şölen alanına gelmeyen Arslan Bey’in o gün nerede bulunduğu, sınırsız bakış açısına sahip hâkim anlatıcı tarafından okura sunularak, anlatı içinde oluşabilecek bazı belirsizliklerin giderilmesi sağlanır:

“Daha sonra Arslan Bey’e iki gündür nerede olduğunu sordu. Arslan Bey de hayvan pazarlarını dolaştığını söyledi. Aslında toyun ikinci günü içini bir hüznün kaplamış, bir yerde duramaz olmuştu. Akmescit’te at oyunları tertiplendiğini işitmiş, Salgır’a atladığı gibi oraya gitmişti. Oyunlara katılmamış, bir kenarda seyirci olmuştu. Yarışı tertipleleyen Gaffar adlı bir ihtiyardı. Arslan Bey’i tanırdı. ‘Nicedir bu yarışa katılmazsın. Ne oldu Arslan Bey, kocadın mı yoksa?’ diye sormuştu. Arslan Bey ‘Bizden gençlere de fırsat verelim ağam.’ demişti. İhtiyar gülüp sırtını sıvazlamış, ‘Doğru!’ demişti.

Arslan Bey oyun meydanından ayrıldıktan sonra Akmescit çarşısına inmişti. Çarşıda dolanırken, birden İgor Gregoroviç’i görmüştü. İgor Gregoroviç yağız bir atın üstündeydi. Mağrur bakışlarını etrafta gezdiriyor, ağır ağır ilerliyordu. Gözleri Arslan’a takılınca şaşırды. Kül gibi oldu. Arslan Bey atını yol kıyısına çekmiş, atın boynuna doğru hafifçe eğilmiş, yan yan Gregoroviç’e bakmıştı. Gregoroviç iyice yaklaşınca, dişlerinin arasından,

- Yine karşıma çıktın Arslan Bey! demişti.

Arslan’ın cevabı hazırды.

- Bahçesaray bana dar geliyor İgor Gregoroviç.

Gregoroviç başını dikleştirip, ağır ağır yoluna devam etmişti. Arslan Bey, ‘Bununla bir gün başım belâya girecek.’ diye düşünüyordu.” (Çokum, 1993: 152).

“**Ağustos Başağı**” romanında “kavruk, sırf sinirden örülmüş gibi duran” (Çokum, 2009: 16) bir insan olan Yusuf’un, bu sinirli yapısı üzerinde etkili olan geçmişte yaşadığı “kara vagon çilesi” olayı geriye kırım tekniğiyle uzun uzadıya okura sunulur. Böylelikle onun sinirli tavırlarının sebebi de açıklanmış olur:

“O zaman yine bir kara vagona tıklmış gibi oldu. Bu defa dönüş günleri... Trenler onca yükü çekemiyordu. Öylesine doluydu. Dönüyorlardı, acılı, sessiz. Bir çığ altından kalkmış gibi... Yollar uzuyordu.. İnceden bir yağmur... Adana’dan Konya’ya yol alıyorlardı... ‘Konya’ya vardiktan sonra Allah kerim...’ diyordu Yusuf. Parası kalmamıştı. Onun gibi daha nicesi bu haldeydi. Sonra Konya’ya gelmişler, istasyon kenarına yığılarak, beklemeğe koyulmuşlardı. ‘Olmazsa kaçak bineriz...’ diyordu biri. Yağmur, toprağın kokusunu getiriyor. Bu vatan kokusudur besbelli. Ama nasıl? Yabancı askerlerin istilâ ettiği bir vatan...

Sonra gene öyle asker ve subay dolu bir tren ağır ağır, soluklana soluklana gelmişti. Bunlar karınları doymuş, sırtları ısınmış gibi canlanmışlardı. O kargaşada inenin binenin arasında bir vagona atmışlardı kendilerini... Tren sarsıla sarsıla yola koyulmuştu. Ama çok sürmemişti bu sevinç. İtalyan askerleri vagona girivermişlerdi. Kaçak binenler de böylece meydana çıkmış, tren durmuş, Yusuf’la arkadaşları yaka paça aşağıya indirilmişlerdi. Bağırtilar, gürültüler... Pencereden sarkan başlar, kollar... İşte bu sırada bir Türk subayı tren penceresinden İtalyanlara çıkmıştı. ‘Hem bizim ekmeğimizi yiyorsunuz, hem de şunlara bir vagonu çok görüyorsunuz!’ Bir yandan da Yusuf’lara el edip, ‘Hadi binin çocuklar!’ diyordu. ‘Siz bu vatanın evlâtlarısınız...’

Sonunda İtalyanlar, bunları en arkadaki vagona bindirmek zorunda kalmışlardı. Tren yeniden sarsıla sarsıla, soluklana soluklana yola koyulmuştu. Afyon’a böyle mahpusluk duyguları içinde varmışlardı. Ama nasıl? İtalyanlar onların vagonunu, diğerlerinden ayırıp bir kör yola atıvermişlerdi. Yusuf’la arkadaşları, olup bitenleri, koca tren yanlarından geçip giderken anlayabilmişlerdi. Nasıl da üşüşmüşlerdi pencerelere... Öfkeden ne yapacaklarını bilemiyorlar, duvarları yumrukluyor, kilitli kapıyı açmağa çalışıyorlardı.

O kara vagonunda iki gece kalmışlardı. Sonra bir yüzbaşı, esnaftan topladığı parayı getirip İtalyanlara vermişti de, öylelikle kurtulmuşlardı.” (Çokum, 2009: 20-21).

“**Çırpıntılar**” adlı romanda, yıllar önce Avustralya’ya gelip yerleşmiş olan Tekin ve ailesinin Avustralya’ya yerleşme hikâyesi, geriye kırım yoluyla şöyle sunulur:

“Doğrusu kolay olmamıştı buraya yerleşmeleri... Bu düzene alışmaları. Bir dost yüzünü görebilmek, birileriyle aynı dilden konuşabilmek için Hostel’den boyna Sydney’e giderlerdi. Sydney’e gitmek onlar için bir bayram gününün mutluluğu demektir. Orada Türk çocuğu çoktu. Yabancı eşyalarla döşeli olsa da Türk evleri başkaydı. Güler yüzlerle aydınlanırdı odalar. Sesler coşkunluk dolu olurdu. Birbirleri için parçalanırlardı... Kimi zaman bir kilim, bir yastık, bir nakış ülkelerini hatırlatıverirdi. Kadınlar mantı yoğururlardı meselâ çiğ börek yaparlardı... Bizim bağların çiçekleri ördükleri dantellere yansırdı, içlerindeki hasret bir de... Eş dost toplanıp barajlara, ormanlara, mağaralara giderlerdi. Ateş yakarlardı orda burda. Çardaklar altında oturup birlikte şarkılar türküler okurlardı. Eğlenip gülerek, içlerindeki hasretleri bastırır iterlerdi...

O günlerde Tekin’le Esra’nın tek istedikleri Sydney’de bir mahalleye yerleşebilmektir. Limana bakan gökdelenlerin eteğinde, bir yelkenli gemiye benzeyen yeni opera binasının ve çelik köprüünün oralarda dolaşırken Tekin durmadan resim çekerdi. Sydney’e yerleşebilmesi için çok çalışması gerekiyordu. Otobüs şirketinden ayrılmış, mutfak eşyası pazarlayan bir şirkete girmişti. Karı koca Newcastle ile Melbourne arasında dolaşıp sipariş alıyor, aynı zamanda Türk ailelerle tanışmış oluyorlardı. İşleri iyiydi, şirket satışların artmasını sağladığı için Tekin’e zaman zaman ödüller veriyordu. Artık Sydney’e taşınabilirlerdi.

Derken şimdi oturdukları yüksek ağaçlarla gölgeli, kocaman bir parka bakan evi tutmuşlardı.” (Çokum, 1999: 15-16).

“Karanlığa Direnen Yıldız”da da anlatının temel şahsı olan Feridun’un çarşıdaki kahvede oturup etrafı seyrettiği sırada, içinde bulunduğu andan sıyrılıp çocukluk yıllarına uzanması üzerine zaman akışında geriye doğru bir sapma görülür:

“Çocukluğunda annesiyle birlikte gelişlerini, Çukur Muhallebici’de muhallebi yemelerini, limonata içmelerini hatırladı. Annesi bayramlık bir şeyler almağa gelirdi buralara, çoraplar mendiller, dışarıda hep güneşli bir hava bulurlardı nedense... Dükkân içlerinde kumaş kokusu. Her şey kaygısız, sıkıntısız, âsûde... Ayakkabı paketleriyle taşıdıkları mutluluğu evlerine götürürlerdi.” (Çokum, 1999: 228).

“Gülyüzlüm”de de anlatı şahıslarından Ayşenaz, annesiyle birlikte İstanbul’a gitmeden önce köydeki evlerini gezerken bir ara babasının vefat ettiği günü hatırlayarak içinde bulunduğu andan sıyrılıp geçmişe döner:

“Babası bahar dalları yaprağa kavuştuğu sıralarda ölmüştü değil mi? Ölmeden önce gene onları istemişti. Anası, Necati, Asım, kucağında Fidan’la Selma Yenge ve Ayşenaz ağlamalarını bastırarak öylece yan yana durmuşlardı. O da tek tek onlara bakmış, her zamanki gibi gözleri en çok Asım’da oyalanmıştı, ‘Bu okuyacak...’ derdi. ‘Bu okusun.’ O gün haber evden eve çarçabuk ulaştı; hatta nineleri kadar eski tahta köprüyü hızla aşır

kasabaya yayılıverdi. Kimileri dükkânlarını kapayıp yola düştüler. Ayşenaz'ı Şerife Ana'ya göndermişlerdi.” (Çokum, 2010: 14).

“**Gece Rüzgârları**”nda da anlatı şahıslarından Süsen’in kısa bir an içinde yaşadığı yangın olayını hatırlaması sırasında anlatı zamanında bir geriye kırılma oluşur:

“Merdivenden inerken yangın sabahı ağırlı bacaklarıyla Nilece’nin kolunda sürüklenişini hatırladı.” (Çokum, 2004: 109).

“**Tren Burdan Geçmiyor**”da zaman zaman geriye kırılma tekniğinden faydalanılır. Buna Nüzhet’in ölen halası Nahide Hanım’ı hatırlaması örnek verilebilir:

“İreniler gittikten çok sonra, Nahide Hala o odada ölmüştü. Nüzhet hatırlayıverdi. Ölümünün ardınca kalan şeyleri...” (Çokum, 2009: 44).

“**Arada Kalmış Tebessüm**”de Feda’nın Bodrum’a tatile gittiği günleri hatırladığı kısımlarda geriye kırılma tekniğinin kullanıldığı görülür:

“Yalova’daki yazlığı satıp Bodrum’dan o küçük beyaz evi satın almışlardı. Kışın yine Ankara’da oturuyorlardı. Feda, geçen yıl Bodrum’a gittiğinde onlara da uğramıştı. Keriman Teyze Bodrum çarşılarından aldığı otlarla börek yapmıştı hani, sarı kabak çiçeğinden ufacık sarmalar...” (Çokum, 2012: 78).

“**Çok Yapraklı İlişkiler**”de Yamaç’ın çocukluk anılarına yer verildiği sırada zamanın çizgisel akışında geriye doğru bir sapma oluşur:

“Çocukluğunu hatırlıyordu şimdi. Yaz sıcağında iyice kurumuş toprağa bir daire belirleyerek kendilerini bırakırlardı. Gülümser, Dağhan ve Yamaç... Onların boylu boyunca uzanmış bedenleriyle üç köşeli bir yıldız doğardı orada. Üç yapraklı bir yonca belki. Gökyüzü üstlerinden akardı tüm mavileriyle. Sanki birisi fırçasını beyazlara değdirip sürüklüyordu mavilikleri. Kar tüyleri, kuğu kanatları çiziyordu sanki, ebrular iç içe.” (Çokum, 2013: 286-287).

Sevinç Çokum romanlarında geriye kırılma tekniğinden sıklıkla faydalanmış olduğu için bu örneklerin sayısı artırılabilir.

3. 4. 2 Anlatı Zamanında Ritm Oluşumu

3. 4. 2. 1 Yavaşlatma (Geciktirme)

3. 4. 2. 1. 1 Duraklama

Duraklama tekniği, zaman akışını yavaşlatarak merak ögesini besleyen, merak ögesinin anlatı içinde canlı tutulmasına yardımcı olan bir geciktirme tekniğidir. Bu tekniğin kullanıldığı kısımlarda anlatım zamanı öykü zamanından daha uzun hâle gelir.

Duraklama tekniğinin kullanıldığı kısımlarda okur anlatıyı ne kadar okursa okusun zaman açısından bir ilerleme görülmez. Ancak bu şekilde zamanda birtakım geciktirmeler çoğu zaman okuru öyküde karşılaşacağı sürprizlere hazırlama işlevine sahiptir. Bu açıdan sürpriz unsurunu destekleyen temel tekniklerden birisi geciktirme, başka bir söyleyişle anlatı zamanındaki yavaşlamalardır.

Sevinç Çokum'un romanlarında da anlatı zamanında ritim oluşturmak için kimi zaman duraklama tekniğinden faydalandığı görülür. Yazarın ilk romanı **“Zor”**da Hatice Hala'nın Nigar Hanım'ın evine gidip onunla karşılaşmasından önce yol boyunca zihninden geçen duygu ve düşünceler iç çözümleme yoluyla uzun bir şekilde şöyle sunulur:

“Uzun zamandır gelmemiştii buraya. Artan apartmanları, yeni yapılan dükkânları görünce şaşırdı. Nigâr Hanım'ın, yıkandığı belli olan taş basamaklarına adımını attığında, eski bir yakınlığın kıpırtısını duydu içinde. Kapıda daha önceleri bir tokmak vardı. Şimdi onun yerinden eksilmesinin izleri... Yoksa başka bir kapı mıydı hatırladığı? O yokluk sızısı, daha çok Balıkçı Osman'ın ölmüş olmasıydı. Bunu anladı. Kapı, yabancılaştı. Kadın isteksizlendi. Ama, pek de tiz olmayan kısık, kaba bir ses çıkartan zile dokunmuştu bir kere. Dönemezdi.” (Çokum, 1978: 95).

“Bizim Diyar”da kimi zaman ayrıntılı tasvirler yoluyla duraklama tekniğinin kullanıldığı ve böylelikle de anlatım zamanının yavaşlatıldığı görülür. Romanda fon mekân niteliğindeki çarşının görüntüsü bütün ayrıntılarıyla birlikte sunulur:

“Pırasalar yeşil uçları birbirine bağlanarak dizilmişti. Pembe, ince kabukları dokunulduğunda çıtırdayıp açılan soğan hevenklerine, mendil üzerine

konmuş ceviz ve parlak kabuklu kestanelere sıkça rastlanıyordu. Ayrıca küçük sepetlerde, yere düşüp kabuğu sıyrılmamış, elle toplanmış ağzı ballı incirler vardı. Şekercilerin, pekmezci ve helvacıların duvarlarında, şerbeti evlerde yapılan ipe dizili peynir tatlıları asılıydı. Açıkta sıralanmış çuvallarda erişteler, tarhanalar, pirinçler vardı. Sonra, yağcılar, baharatçılar, mumcular, gülyağcılar, bakırcılar, marangozlar, kalaycılar, eğerciler, çarıkçılar, tesbihçiler, sırmacılar, testiciler, küpcüler, nalcılar, mihçılar...” (Çokum, 2012: 82-83).

“**Hilâl Görününce**” romanında karakterlerin iç dünyasının sergilenmesini sağlayan tahlilî sunumun yoğunlaştığı kısımlarda, zamanın ritminde bir yavaşlama meydana gelir:

“Yüreğindeki heyecanı oğlunun paylaşmaması canını sıkıyordu. Şu tezgâhı ne emekle kurmuştu. Şu bıçakları ortaya çıkarıncaya kadar neler çekmişti. Buna karşılık Giray’dan gönül okşayıcı, takdir edici bir söz çıkmıyordu. Üstelik, ‘Bütün bunlar ne için?’ diye soruyordu. Oğlunun peşinden içinde bir kırıklıkla yürüdü.” (Çokum, 1993: 21).

“**Ağustos Başağı**” romanında Nazik Ana’nın dikkatini yönelttiği duvardaki resmin ayrıntılarının sunulup Nazik Ana’nın o andaki düşüncelerinin aktarıldığı kısımlarda, anlatım zamanında bir durgunlaşma meydana gelir:

“Sonra duvardaki fotoğrafa kaydı gözleri. Oğlu Tevfik iki arkadaşıyla... Üstlerinde asker elbiseleri... Arkada kuşlu bir perde. Tevfik sandalyede oturuyor. Geride arkadaşları. Onlar ayaktalar. Sonradan öğrenmişti. Tevfik gibi onlar da şehid düşmüşler. Bu resimde de sanki geleceğin belirsizliklerine doğru bakarlarken bir yerde ölümü görmüş, hissetmiş gibi ürkek ve garipler.” (Çokum, 2009: 91).

“**Çırpıntılar**”da da Tekin ve eşi Esra’nın gittikleri lokantanın içinin ayrıntılı bir şekilde tasvir edildiği kısımlarda, anlatı zamanında bir yavaşlama dikkati çeker:

“Duvarlarında eski havagazı lâmbalarının benzeri lâmbalar vardı. Işıkları, beyaz örtülü masalara uygun bir yumuşaklıkla dökülüyordu. Duvar diplerindeki tropikal bitkilerin, bromeliyatların bulunduğu pirinç saksılar diziliydi. Masalardaki ince, kadeh biçimi vazolarda güz çiçekleri demetlenmişti. Her şeyin beyaz oluşu içeriye seçkinlik kazandırıyor, çerçeveleri oymalı aynalara müşteriler ölçülü hareketleri, özenilmiş giyimleriyle yansıyorlardı.” (Çokum, 1999: 169).

Anlatımda ruh tahlili tekniğine oldukça fazla yer verilen “**Karanlığa Direnen Yıldız**” adlı romanda, anlatı zamanı çok yavaş bir şekilde ilerler. Romanda

anlatım zamanının genişletildiği bu kısımlara Feridun'un iç dünyasında yaşadığı şu ikilem örnek olarak verilebilir:

“Onun gibi ‘insan ilmi’yle yoğrulmuş bir ustanın karşısına çıkacak nesi olduğunu düşünmüştü... O güne kadar -ne aldanış- bütün aklından geçirdiklerini, hayal ettiklerini ortaya koyduğu, neşredilmiş eserler sanmıştı... Oysa bir yangından arta kalan yanık sayfalardan ve birkaç dergide yayımlanmış, daha okunduğu gün unutulmuş şiir ve denemelerden, kıyıda köşede duran üç beş makaleden başka nesi vardı?

Yine de kolayca herkesin karşısına çıkmayacak bir şans gülümsemesini değerlendirebilirdi isteseydi. Pekâla bir iki denemesini gösterebilirdi. Cesaret edebilse... Başkaldıran onurunu dizginlese. Tenkitleri göze alabilse...” (Çokum, 1999: 132).

Genç bir yazarın ideallerine ulaşma yolunda verdiği mücadelenin ve yaşadığı olaylar üzerine yaptığı değerlendirmelerin anlatıldığı **“Deli Zamanlar”**da, karakter anlatıcı tarafından iç çözümlemelere yer verilen kısımlarda zaman akışında bir yavaşlama oluşur:

“İçimde hiçbir hırs ve öfke kırıntısı yoktu. Çok uzak bir haberdirdi bu. İçim nötrdü. Boşalmıştı. Mısırlılar cesedin karnını boşaltıp onu nasıl mumya haline getirirlerse, ben de öyle bir biçimden ibarettim. Mutluydum da... Bir çeşit mutluluk tadıydı duyduğum. Seviniyordum. Kendimi bulmuştum.” (Çokum, 2008: 165).

“Gülyüzüm”de de köyden kente göç eden Zeynep ile kızı Ayşenaz’ın zaman zaman köylerine duyduğu özlemin iç çözümleme yoluyla aktarıldığı kısımlarda anlatı zamanında bir yavaşlama hissedilir. Buna Ayşenaz’ın iç dünyasında olup bitenlerin yansıtıldığı şu bölüm örnek olarak verilebilir:

“Keşke gelmeselerdi buralara... Anasıyla dağ başlarına çıksalar, bulutlara uzatsalardı yüzlerini... Dağ çiçeklerinin arasında dolaşsalar, çıplak ayaklarına dikenler, otlar batsaydı... Evlerinde olsaydılar, isli ocağın kıyısında, ekmek kokusuyla beraber. ‘Anacığım...’ diyebilseydi ona. Bunu diyebilseydi...” (Çokum, 2010: 47).

“Gece Rüzgârları” adlı romanında da Süsen’in iç dünyasının okura sunulduğu kısımlarda anlatım zamanında bir yavaşlama durumu ortaya çıkar. Romanda Süsen’in Nilece’nin yazdığı hikâyedeki Bekçi Himmet karakteri ile gerçekte Tepeşehir’de yaşayan Terzi Himmet arasındaki ilgiyi çözmesinden önce

merak ögesinin canlı tutulması için geciktirme tekniğine başvurularak Süsen'in bu konuda zihninden geçenlere iç çözümleme yoluyla yer verilir:

“Döndüğünde içi boşalmış, hafiflemişti. Şunu öğrenmişti: Nilece Tepeşehir'e gidip geliyordu demek. Mertek Nurdane'nin sözünü ettiği balıkçı başlıklı kadın belki de oydu. Böyle olunca da Himmet kavramı somutlaşıyor, adam büsbütün hayal ürünü olmaktan çıkıyordu.” (Çokum, 2004: 137).

İç çözümlemelere yer verilen kısımlarda anlatı zamanı yavaşlayan **“Tren Burdan Geçmiyor”**da mekâna dair ayrıntıların sunulduğu kısımlarda da anlatı zamanı ağır bir şekilde ilerler:

“Daha holde onu karşılayan, sonradan çalışma odasında da duvarları kaplayan kitaplar, bilgisayar, fotoğraf makineleri, yabancı dergiler, sözlükler, ansiklopediler, gittiği ülkelerden taşıdığı resimler, biblolar, araç gereç...” (Çokum, 2009: 162).

“Arada Kalmış Tebessüm”de mekâna dair ayrıntıların aktarıldığı kısımlarda anlatı zamanı yavaşlar:

“Büronun bulunduğu çok katlı binanın camekânlı teras-kavehanesindeler. Ankara'nın ilçelerinden derlenmiş dokumalar, bakırlar, nakışlı çoraplar, gaz lambaları, ilk meclis döneminden fotoğraflar, kentin göze çarpan çizgileri, Kale, Bedesten, kale evleri, Halkevi, Etnografya Müzesi, Ziraat Bankası...” (Çokum, 2012: 70).

“Lacivert Taşı”nda da anlatımın sunumu sırasında açıklamalara yer verilen kısımlarda zamanın akışı yavaşlar:

“Gökbiliminde, tıp, aritmetik, hendese, fizik, kimya dalları yanında ruhî ve beşerî sair ilimlerde de yetişmiş bir âlim olan İbrahim Hakkı, tasavvuf ehli, şair ve mütefekkir bir zat imiş. Aynı zamanda mimar olduğundan bu türbenin planını hocası Fakirullah için yine kendisi tasarlayıp çizmiş.” (Çokum, 2011: 131).

Yine **“Çok Yapraklı İlişkiler”** adlı romanda da duraklama tekniğinden faydalanılır. Romanda anlatım sırasında zaman akışında bir yavaşlatma oluşturmak suretiyle Gülümser Hala'nın evinin garajında yer alan eski eşyalar, “Gülümser Hanım işte bu niyetlerle garajdan dönme ıvır zıvır deposunu boşaltıyor, gereksiz

gördüklerini bahçe kapısının hemen dışında yol kıyısına yığıyordu.” (Çokum, 2013: 26) ifâdesinden sonra ayrıntılı bir şekilde şöyle sıralanır:

“Bilgisayar klavyesi, soba borusu, delinmiş hortumlar, elektrikli tezgâh üstü fırını, ütü, telleri çıkmış biri gri diğeri siyah şemsiye, çalışmayan el fenerleri, altı delik terlikler, yastık döşek süngerleri, eski zaman TV antenleri, oğlundan kalmış paslı bisiklet, yırtık sarı muşamba, bozuk dual pikap gibi şeyler...” (Çokum, 2013: 26).

Bu şekilde Sevinç Çokum’un romanlarında anlatı içinde yer alan tasvir, iç çözümleme, açıklama gibi bölümler, zaman akışında duraklamaların oluşmasını sağlayarak anlatım zamanını genişletirler.

3. 4. 2. 2 Hızlandırma

3. 4. 2. 2. 1 Eksilti (Zaman Atlama)

Bir anlatıda yazar, öykü içinde ön plâna alıp vurgulamak istediği bazı olaylara sunum sırasında daha fazla zaman ayırabilmek için, kimi yerlerde sıkıştırmalar ya da zaman sıçramaları yaparak bu kısımlarda zaman açısından bir hızlanmaya gidebilir. Bu zaman hızlandırma tekniklerinden birisi eksiltilerdir. Eksilti tekniğinin kullanıldığı yerlerde zaman atlaması yapılsa da aslında öykünün zaman akışı devam eder. Anlatıdaki zaman bütünlüğü ise, okurun zihninde tamamlanır.

Sevinç Çokum’un “**Zor**” adlı romanında eksilti (zaman atlaması) tekniğinden sıkça faydalandığı görülür. Anlatının temel karakteri Kerim’in, Hatice Hala’sının evinden ayrılıp Nigâr Yenge’sinin yanına yerleşmesi arasında zaman açısından bir tasarrufa gidilir.

Anlatı ritmini hızlandıran ve roman türünün temel tekniklerden biri olan eksilti tekniğinden “**Bizim Diyar**”da da yararlanılır. Eserin ana karakteri olan Rıfat’ın Askeri Rüştiye’ye kayıt olmak üzere babasıyla birlikte Manastır’a gidişinden sonra anlatının kurgusu içinde zaman atlama tekniğine başvurulur. Rıfat’ın okul yılları atlanır. Bundan sonra artık başka bir sahnede rüştiyeyi bitiren Rıfat’ın babasıyla birlikte evine dönüşü sırasında yolda karşılaştığı olay ve durumlar

sergilenir. Yine, Rıfat'ın Âskerî Rüştiye'den sonra gittiği Askerî İdadî'deki eğitim yılları da atlanarak Rıfat'ın okurun karşısına bir zabıt olarak çıkması sağlanır.

Aslında yazarın kurgulama sırasında Rıfat'ın okul yıllarını anlatmayarak atlaması, asıl anlatmak, vurgulamak istediklerine yer vermek amacıyla bilinçli olarak yapılır. Zira, Rumeli'de kargaşa çıkarmak üzere yavaş yavaş çetelerin hazırlık yaptığı yıllarda Rıfat da askerî mektepteki eğitimini tamamlar. Artık çeteler dağları sarıp köyleri ve şehirleri yakıp yıkmaya başladıktan sonra Rıfat, cesur bir komutan olarak çetelerin karşısına dikilir ve onlarla mücadeleye başlar.

Zaman atlaması tekniğinden faydalanılan **“Hilâl Görününce”** romanında da atlanılan zaman dilimleri bir başka sahnenin başında, “Tepegerman'daki mağarasına kapanalı üç gün olmuştu.” (Çokum, 1993: 238), “Arslan Bey Gözleve'den döndükten birkaç gün sonra hastalanmıştı.” (Çokum, 1993: 270), “Üç gündür buradaydılar.” (Çokum, 1993: 361) gibi ifâdelerle okura bildirilir.

“Ağustos Başağı”nda da bazı yerlerde zaman tasarrufu yapılır. Romanda çardaklı kahvede gönüllüler arasına yazılıp yazılmamayı düşünen Yusuf, aradaki aşamalar atlanarak başka bir sahnede gönüllü jandarma olmuş hâlde okurun karşısına çıkar:

“Ve Yusuf o sonbahar günlerinde gönüllü jandarma oldu. Artık Söğüt sokaklarından yaylı arabasıyla değil, üstündeki haki üniforması, başında siyah kalpağı ile gelip geçmekteydi.” (Çokum, 2009: 85).

“Çırpıntılar” adlı romanda da zaman akışının hızlandırılmasında eksilti tekniği kullanılır. Romanda zaman atlaması okura şu şekilde bildirilir:

“Ve aylar akıp geçti...” (Çokum, 1999: 134).

“Sonra günler nasıl geçtiğini bilemedikleri bir hızla aktı.” (Çokum, 1999: 141).

“Ve yaz gelmişti.” (Çokum, 1999: 218).

Sevinç Çokum'un **“Gülyüzlüm”** adlı romanında da zaman atlamaları, anlatıda “Yaz geldi.” (Çokum, 2010: 164), “Birkaç gün sonra bir telâşla yola düşüp

oraya gitti.” (Çokum, 2010: 171), “Böylece günler geçti.” (Çokum, 2010: 182) gibi cümlelerle gerçekleştirilir.

“**Çok Yapraklı İlişkiler**”de tedavi olmak için Paris’e giden playa hastası Yamaç, bir sonraki bölümde okurun karşısına iyileşerek Paris’ten dönmüş olarak çıkar. Aradaki zaman aralığı atlanır. Böylelikle yazar tarafından bu tekniğin kullanıldığı kısımlarda zamanın akışında bir hızlanma oluşur.

3. 4. 2. 2. 2 Özetleme (Zamanı Sıkıştırma)

Zaman hızlandırma tekniklerinden birisi olan özetleme tekniğinde de olaylar ayrıntılı bir şekilde sunulmak yerine genel bir şekilde anlatılarak zaman tasarrufu yapılır. Bu kısımlarda anlatım süresi anlatı süresinden kısadır.

İlk romanı “**Zor**”da zaman atlamalarına geniş bir şekilde yer veren Sevinç Çokum, özetlemelerini oldukça kısa tutmuştur. Romanda Kerim’in ablası Sırma’nın bir ilaç fabrikasında iş buluşu ayrıntılı bir şekilde sahnelenmek yerine birkaç cümle ile şöyle özetlenir: “Artık evlere temizliğe gitmiyordu Sırma. Bir ilaç fabrikasında iş buldu.” (Çokum, 1978: 218).

“**Bizim Diyar**” adlı eserinde de seferberlik sırasında Rifat cephedeyken ardında kalan ailesinin o süre içinde yaşadıkları kısaca özetlenerek zaman açısından bir hızlanmaya gidilir:

“Karlı kış günleri gelip yollar geçitler kapandığında, nefes kesen rüzgârlar estiğinde ocaklara sokulup ısınyorlar, sözleri tükenmişcesine suskun duruyorlardı. Mektupların arası uzarsa, eski mektuplar çıkarılıp yeniden okunuyordu.” (Çokum, 2012: 184).

“**Hilâl Görününce**”de Osmanlı-Rus Harbi sırasında meydana gelen gelişmeler, ayrıntılı bir şekilde sahnelenme yerine zaman zaman kısaca şöyle özetlenir:

“İnkerman ve Balaklava muharebeleri kazanılmış, daha sonra Ömer Paşa kuvvetleri Gözleve’de düşmanı yeniden bozguna uğratmıştı. Müttefikler üç koldan ilerleyip Sivastapol’u kuşatmışlardı.” (Çokum, 1993: 256).

“Ağustos Başağı”nda savaş günlerinde şahısların durumları hakkında kısaca malûmat verilen bölümlerde özetleme tekniğinin kullanıldığı görülür:

“Sonra İsmail Efendi Göynük taraflarına gitti. Bolu ve Göynük’te araba imâlathaneleri kurulmuştu. Ustalığı bilindiğinden Abdullah Bey aracılığıyla Göynük’e gönderilmişti. Efendi Hafız’a gelince bazen eniştesiyle, bazen de Muhtar Seyfi’yle manda arabalarına yüklü çuval, çul, semer, çamaşırılık bez, yün gibi şeyleri Mihalgazi, Taraklı erzak ve techizat ambarlarına götürüyorlardı. Veli ise geceleri derme çatma çoban kulübesinde nöbet tutuyordu. Uykusu geldi mi, nöbeti Hıfzı’ya devreder, bir mindere kıvrılıp uyurdu. Bazen konuşmağa dalarlar, zaman çarçabuk geçerci.” (Çokum, 2009: 321).

“Gülyüzlüm” adlı romanda da Ayşenaz’ın yanında kaldığı Binnur Hanım’ın hastalığının ağırlaştığı günlerde olup bitenler kısaca özetlenerek anlatı zamanı hızlandırılır:

“O gün ve daha sonraki günler kadının rahatsızlığı arttı. Gelen doktor Binnur Hanım’ın hastaneye yatması gerektiğini söylüyordu. Binnur Hanım’sa hastaneyi istemiyor, ‘Öleceksem kendi evimde öleyim.’ diyordu. Ayşenaz gün gece ince solgun hayaliyle kadını bekliyor, ama çoğu zaman uykuya yenilip ya oturduğu iskemlede uyukluyor ya da kadının izin vermesiyle odasına gidiyordu.” (Çokum, 2010: 102).

“Lacivert Taşı”nda Sedef’in düğününün Devran’ın anlatımıyla kısaca özetlendiği şu kısım bu tekniğin kullanıldığı bir yerdir:

“Sedef’im yanaklarındaki gamzelerini daha da derinleştiren gülmeleri ve ağlamalarıyla, merhum Hicret Bey’in olmadığı o kırık düğüne gelen hatırlı konukların beğenisiyle evimizden ayrıldı. Birçok hurç, denk ve bohça arabalarla, develerle şehre gönderildi. Ardından ağlaşan kadınlar kızlar, annemi avutarak günlerce evimize gelip gidip boşluğu doldurmaya çalıştılar.” (Çokum, 2011: 264).

Olay ve durumlarla ilgili bu özetlemeler yazarın romanlarında kısa tutulsa da okurun zihnindeki belirsizlikleri giderdiğinden anlatı bütünlüğüne katkı sağlar.

3. 4. 2. 3 Anlatı Zamanı ile Anlatım Zamanını Eşitleme

3. 4. 2. 3. 1 Sahneleme

Şahısların eylem ve hareketlerinin okurun gözünün önünde canlandırıldığı sahneleme tekniğinde “öyküleme zamanı ile kurmaca zamanın çakıştığı” (Kıran ve

Kıran Eziler, 2011: 228) görülür. Bütün olayların olduğu gibi gösterildiği sahneleme kısımlarında sunum zamanı ve öykü zamanının akışı arasındaki paralelliğe okur doğrudan şahit olur. Romanlarında anlatmaktan çok göstermeye özen gösteren Sevinç Çokum'un "**Zor**" adlı romanında Kerim'in İstanbul'a gitmek üzere ailesinden ayrıldığı anlar sahneleme yoluyla şöyle sunulur:

"Ninesi umulmadık bir güçle sarıldı Kerim'e. Anası, dizlerine vurup ağlamağa başladı. Kapı önüne toplaşanlar vardı. Çocuklar, Kerim'e özenerek imrenerek bakıyorlardı. Anası, yazmasının ucuyla durmadan gözlerini siliyordu. Kerim, göğün geniş maviliğine bakıp ürperdi. Göğü ilk görüyormuş gibiydi. Babasının, ne düşündüğünü açıklamayan gözleri, ilerde bir noktaya takıldı. Çabuklukla yürüyüşü, hiç unutamayacağı çizgilerle Kerim'in içine yerleşiyor. Zühre Nine, o ufacık pencereden görür görmez gözleriyle bu gidişi izliyor. Çocuklar, o çiğ aydınlıkla gözlerine elleriyle gölge yapıp bakıyorlar. Başını geriye çevirdikçe ufaldıklarını görüyor onların. Sonra sağdan soldan seslenişler... Babası bütün seslenişlere başıyla, eliyle karşılık veriyor." (Çokum, 1978: 19).

Sahneleme tekniğine romanlarında sıkça yer veren Sevinç Çokum "**Bizim Diyar**" adlı romanında da Osmanlı ordusunun bozguna uğramasından sonra Rumeli şehirlerini talan eden eşkıyanın, Ali Bey'in konağına saldırması sırasında yaşananları ve Ali Bey'in çeteci Mihail tarafından vurulma anını diyalog ve eylem aktarımı yoluyla şöyle sahneler:

" 'Sözlerim anlaşılmamıştır,' dedi Mihail. 'Size yumuşak davrandım. Ustorumca teslim oldu, herkes yollara düştü, bu anlaşılmamış mıdır?'

'Bu toprağı bırakmayız!' diye gürledi Ali Bey. 'Teslim olanın boynu kırılsın. Bırakamayız memleketi. Ölmeye razıyız. Yeter ki sürülüp gitmeyelim doğduğumuz yerlerden.'

'Ordumuz Tekirdağ'a varmıştır Ali Bey. Çarigrad'a girmemiz çok zaman almaz. Duydunuz mu?'

Ali Bey titreyerek Rıza Hoca'ya baktı. Sonra kararlıca Mihail'e döndü. Belindeki fişekliklere, revolve, elindeki tüfeğe ilişti gözleri. Gülsüm Ana dizleri üstüne düştü.

'Ah evlâtlarım, ah bebeler... Göz açtırmaz bunlar...'

Rıza Hoca kaldırmaya çalıştı. Mihail hızlı hızlı soludu.

'Dili durmaz bu kadının. Bela oldu başımıza.'

Tüfeğini doğrultup parmağı tetiğe vardığında, Ali Bey atıldı. Koluna yapıştı.

‘Bırak!’ dedi. ‘O fakir anası Gülsüm Hanım’dır. O Rıfat’ımın anasıdır. Bırak!’

Sonra boğuldu sesi. Eğildi karnını tuttu. Rıza Hoca’nın gözleri irileşti. Mihail’in ayakları dibine düşen Ali Bey’in kanı sofanın tahtaları üzerine yayılıyordu.” (Çokum, 2012: 207).

“Hilâl Görününce” romanında Nizam Dede’nin torunlarıyla birlikte atlarını çayıra götüreceği sırada, evde yaşanan telâşlı, hareketli anlar şöyle sahnelenir:

“Emircan geri dönüp eve girdi. Bahadır’a seslendi. Sonra Nurdevlet’i uyandırdı. Şirin Gelin tezgah başından kalkıp bir mendile ekmek peynir koydu. Çıkını Emircan’a uzattı.

- Orda yersiniz balam, dedi.

Nurdevlet telâşla ortalıkta dolanıyor, çarıklarını arıyordu. Bulamayınca ağlamağa başladı. Dedesiyle ağabeylerinin onu bırakıp gideceklerini sanıyordu.

Şirin çarıklarını bulup getirdi:

- Yarın Feyzullah Deden sana yeni bir çarık versin, dedi.

Sonra çocuğun yüzünü gözünü sildi.

- Hadi koş oğul!

Nurdevlet koşup avluya çıktı.” (Çokum, 1993: 424-425).

“Ağustos Başağı”nda Millî Mücadele’nin başlamasından önce memleket meselelerini konuşmak üzere kahvede toplananlar arasında çıkan kavga sırasında yaşananlar, anlatı ve anlatım zamanının birbirine eşitlendiği sahneleme tekniğiyle şöyle sunulur:

“Gençlerin kahvesi bir anda boşaldı.

- Büyüklerin kahvesinde kavga var!

- Çömlekçi Musa, Burhaneddin Efendi, Kâzım Hoca... kapışmışlar.

- Büyüklerin kahvesinde olur muydu böyle şeyler?

Çömlekçi’nin oğlu Selim, İlyas, Osman, Veli ve daha bir yığın insan o yana koşuyorlar. Şimdi şurda burda pencereler açılmış, meraklı kadın yüzleri belirmiştir.

Çömlekçi Musa’nın gür sesi, Kahveci Eyüp’ün cılız yalvarışlarını bastırıyor.

- Bırakın da şunları çamuru yoğurur gibi yoğurayım... Bırakın hele!

Ayırıcılar bırakmıyorlardı.

- Musa kardeşim, bırak hiddeti.

Musa köpürüyor...

- Biz bu vatani sizin gibilerin elinde bırakmayacağız... Hainler... gafiller!

Nafiz'in bu gürültü sırasında istese de kabalaşamayan sesi duyuldu.

- Bu sözleri aynen size iade ederiz.

- Vay kalem efendisi!

Musa efendi bu sesin araladığı boşluktan yararlanıp, fırlayıverdi. Nafiz'in yakasına yapıştı... Kapıya doğru sürüdü... Şimdi bağışmalar, yuvarlanan, kırılan şeylerin gürültüleri...

- Zaptiye çağırın zaptiye!

Bu ses Kâzım Hoca'nındı. Sesi gürültülerin arasında eriyip gitti. Musa Efendi, Nafiz'in suratına kocaman bir Osmanlı tokadı yapıştırdı. Öyle ki, Nafiz kendini kahvenin dışında buldu..." (Çokum, 2009: 65-66).

“Çırpıntılar”da da Tekin ve oğlu Korhan arasında çıkan tartışmanın her anı, sahneleme tekniğiyle okura şöyle sunulur:

“Bir iskemleye ilişti Korhan. Babası ayakta duruyordu.

- O serserilerle görüşmeni istemiyorum.

- Onlara serseri diyemezsin, arkadaşım onlar. Benim için değer taşıyor.

- Onlar gerçek arkadaş değil... Seni iyiye, doğruya götürmüyorlar. Yanlışta götürüyorlar.

- Olsun... Nereye gittiğim umurumda değil...

- Benimle bu tarz konuşmamıştın hiç... Babanım senin...

- Evet biliyorum. Bunu milyon kere söylediniz... Artık ben, ben olmak istiyorum. Didik didik edilmekten bıktım... Benimle uğraşma baba... yeter artık...

- Özgürlük falan filan gibi sözler edeceksin galiba...

Bakışları ne kadar yabancı babasının.

- Evet!

- O zaman, git nerde yaşarsan yaşa...
- Pekâlâ, giderim..." (Çokum, 1999: 243-244).

Feridun adlı bir gazeteci ve çevresindeki insanlar vasıtasıyla ihtilâl döneminde yaşanan olaylara temas edilen **“Karanlığa Direnen Yıldız”** adlı romanda, Feridun’un, babasını ihbar edip tutuklattıran şahsı Binbaşı Kaya Bey’den öğrendiği an şöyle sahnelenir:

“Binbaşı köşeli kemikli henüz tam asker gövdesiyle Feridun’un duygularını presleyerek İncenaz’ın önüne geçti. Sertçe tokalaştı. Feridun kapıyı açmağa davranmıştı ki... O her zaman olmasa da arasına bir öğretmen, bir ağabey tavrındaki seslenişyle,

- Genç kardeşim!.
- Evet?
- Eğer mutlaka öğrenmek istiyorsun...

İncenaz o gövdeyi aştı, Feridun’un yanına geldi. Gözlerinde endişeler korkular çarpışıyordu.

- Hayır hayır Kaya!

- Ok yaydan çıktı, bir şeyler rayından çıktı İncenaz. Sus! Madem ki öğrenmek istiyor. Herşey açık oynanmalı, savaşların hilesi olsa da. Meydana çıkıldığında herşey açıktır, ortadadır.

- Muhbiri tahmin edebiliyorum, dedi Feridun. Üzülmeyin. Asaf Beydi, değil mi? Sözüm ona dostumuz Asaf...

Kaya’nın yüzündeki sönüşü fark edebiliyordu. Tekrarlanan kaçamak bakışmayı da.

- Pekala, dedi Kaya. Yanıldın. Asaf değildi, amcandı. Sevgili bacanağım Sebati Bey..." (Çokum, 1999: 267).

“Deli Zamanlar”da Maruf Bey’in evindeki toplantı atmosferi, partinin ileri gelenlerinin arasında geçen konuşmalar yoluyla şöyle sergilenir:

“Melek Hanım atıldı:

- Yine de büyük mesafeler aldık, öyle değil mi Maruf Bey? Nereden nereye geldik, gelebildik... Partiye az mı saldırıldı? Ya biz? Devamlı Yassıada saplantısı içindeydik.

Aypare,

- Ama aştık o günleri... dedi. Yumuşak fakat ısrarlı sesiyle. Bu dönem cesaret ve ataklık istiyor. Evet iyi şeyler için biraz cesaret... Biraz dayanma gücü. Partimizin işi zor ama biz zoru severiz. Gül uğraş ister. Yürek ister bir de... Bizde de böyle yürekler vardır eminim.” (Çokum, 2008: 175).

“**Gülyüzlüm**”de Ayşenaz ve annesinin İstanbul’a gitmek üzere hazırlık yaptıkları sırada aralarında geçen konuşmalar şöyle sahnelenir:

“ ‘Ana ne düşündün öyle?’

‘Hiç. Ne düşüneceğim ki? Hem sen o çantaya giyeceklerini koymadın mı daha?’

‘İstanbul’da hangilerini giyeceğimi bilemedim de...’

‘Bak şuna... sanki kat kat elbiseleri varmış da...’” (Çokum, 2010: 19).

“**Gece Rüzgârları**”nda da Meram Bey’in kendisiyle mülâkat etmek için gelen genç bir gazeteci ile tartışma anı, şöyle sunulur:

“‘Sizin bu mülakatı benim açımdan değil kendi zaviyenizden değerlendireceğinizi düşünüyorum. Bu da bana ters geliyor delikanlı!’

‘Cevaplarınızı tarafsız bir gözle değerlendireceğimden emin olabilirsiniz.’

‘Ben emin değilim... Çünkü siz kafanızdaki şablona beni oturtmak için çaba harcıyorsunuz.’

Süsen o tatsız havayı yatıştırmak için çayları götürmesi gerektiğini düşündü. Tepsile içeri süzüldü.

‘İzin verir misiniz?’” (Çokum, 2004: 145).

“**Tren Burdan Geçmiyor**”da da gazeteci Aysan’ın bir sokak çocuğu olan Sonsuz ile parkta röportaj yaptığı sırada, bir serseri tarafından Sonsuz’un vurulmasından sonra yaşananlar şöyle sahnelenir:

“Aysan ambulansın uzaktan uzaktan sesini işitiyor. Yol tıkalı olmalı...

- Mülâyim Ustaya haber verin... O iyi bir insan... Hakkını helâl etsin... Benim şiirlerimi...

- Şiirlerini basacağız merak etme... diyor Aysan.

- Bak ölümüm bile sokakta oluyor...

- Ne ölmesi oğlum?

Gülümsemeğe çalışıyor Sonsuz.

Sonra annesi için yazdığı o şiiri hatırlamağa, okumağa çalışıyor...” (Çokum, 2009: 247).

“**Arada Kalmış Tebessüm**” adlı romanda da otelin eğlence yerinde Feda ve Yücel arasında çıkan kavga anında yaşananlar, göz önünde canlandırılacak şekilde şöyle sergilenir:

“İskemleler çekiliyor, ayağa kalkıyorlar, bir çözülme dağılma, iskambil kâğıtları devrilir gibi bir hal.” (Çokum, 2012: 145).

“**Çok Yapraklı İlişkiler**”de anlatının temel karakteri Yamaç’ın Doruk Bey’in adamları tarafından dövüldükten sonra hastaneye gidişi ve hastanede tedavi görüşü şöyle göz önüne serilir:

“Dolubey’i arıyor. Hastaneye gitmekte olduğunu, telaş etmemesini, saldırıya uğradığını söylüyor.

Gündüz Bey gece nöbetindeydi.

‘Ölümcül yaran yok merak etme! Fakat müşahede altında tutacağız.’

Başında bir sarsıntı veya daha ilerisi olup olmadığını anlamak için reflekslerini kontrol ediyor Gündüz Bey.

‘Kusma oldu mu, bulantın var mı?’

‘Hayır, zannetmiyorum. Şu anda daha iyiyim.’” (Çokum, 2013: 315).

Sevinç Çokum'un romanlarında, sahneleme tekniğinin uygulandığı, anlatı ve anlatım açısından zamanın kesiştiği bu kısımlarda ilginin canlı tutulduğu ve okurun anlatı dünyası ile kolayca kaynaştırıldığı görülür.

3. 5 Mekân Tasarımı

3. 5. 1 Kronotopik Değer

Bir anlatıda mekânın kimi zaman sembolik bir değer yüklenerek bir duygu ya da düşüncenin öyküde vurgulanmasına yardımcı olduğu, böylelikle de verilmek istenilen niyet doğrultusunda anlatının anlam boyutuna katkıda bulunduğu görülür.

Mekân ve zamanı bir arada değerlendiren ve buna “kronotop” adını veren Mikhail Bakhtin’e göre de “Edebiyatta ve bizzat sanatta, zamansal ve uzamsal belirlenimler birbirinden ayrılamaz ve daima duyguların ve değerlerin izlerini taşır.” (Bakhtin, 2001: 316). Dolayısıyla bir anlatıda birtakım duygu ve düşünceler zaman-mekân birlikteliği sayesinde temsil edilip somutlaşır.

Bu açıdan anlatıdaki olay örgüsünün oluşumu ile kronotop yapılanma arasında güçlü bir bağ vardır. Bir anlatıda olaylar, anlatının başında mevcut olan kronotop yapılanmanın bozulması, başka bir söyleyişle başlangıçtaki zaman-mekân birlikteliğinin temsil ettiği durumun, değerlerin bozulmasıyla başlar. Bunun üzerine bir ayrılık ve arayış durumu, çatışma durumu ortaya çıkar ve bu arayış durumu, huzursuzluk hâli ile birlikte şahıs, çeşitli mekân değişimi yaşar. Bu mekân değişimleri de onun hayatındaki iniş ve çıkışları ifâde eder.

Sevinç Çokum’un “**Zor**” adlı romanında da mekânın sembolik bir değere sahip olduğu görülür. Romanda iş sahibi olmak için köyden ayrılıp İstanbul’a gitmek zorunda kalan Kerim için köydeki evi, ailesiyle bir arada bulunmayı ve huzuru temsil ederken, köyden kente geldiğinde sürekli farklı akrabalarının yanında kalması neticesinde anlatı boyunca değişen mekânlar ise, onun hayatındaki çalkantıları, mutsuzluğu ifâde eder. Bu açıdan İstanbul’da yaşamaya alışmakta zorluk çeken ve hep köydeki evini özleyen Kerim’in bir defasında kâğıda çizdiği bir ev resmi oldukça manidardır. Zira bu ev onun hayatında huzurun, mutluluğun, başka bir söyleyişle güzel bir yuvanın sembolüdür:

“Tükenmez kalemin yer yer akıntısı lekelemişti kâğıdı. Bir çiçekli ağaç, bir inek, bir de eğri büğrü bir ev çizmişti kâğıda. Evin ufacık penceresinde Zühre Nine...” (Çokum, 1978: 217).

Sevinç Çokum’un “ ‘Bizim Diyar’ romanı, mekânı merkeze alarak ilerleyen bir roman olarak karşımıza çıkar.” (Coşkun, 2003: 42). Çünkü romanda olay örgüsünü belirleyen temel unsur mekândır.

Romanda olaylar, kronotop yapılanmanın bozulmasıyla, başka bir söyleyişle, belli bir yerde belli bir zamanda yaşayan insanların bir arada bulunuşunun, yaşam dengesinin bozuluşuyla ortaya çıkar. Yine roman boyunca olay örgüsünü yürüten

gerek fikren gerekse fiilen çatışmalar da mekâna, Rumeli toprağına bağı olarak oluşur. Romanın başında Rumeli’de Türkler ve azınlıklar arasında bir düzen mevcutken yabancı devletlerin kıskırttığı çetelerin köyleri ve şehirleri yakıp yıkmasıyla birlikte, Rumeli’deki düzen bozulmaya ve olaylar gelişmeye başlar. Sonrasında Rumeli’ye yeniden düzen getirebilmek ve düşmanı püskürtebilmek amacıyla seferberlik ilân edilir, ancak Osmanlı ordusunun bozguna uğraması sebebiyle çeteler şehirleri talan etmeye başlar ve Türkler Rumeli’yi terk etmek zorunda kalır. Rumeli’deki evlerini bırakıp Anadolu’ya yerleşen Türkler ise, burada yeni bir düzen kurmaya çalışırlar. Romanda Rumeli’deki kargaşa sırasında konağını terk edip ailesini de yanına alarak İstanbul’a gelen dirayetli bir insan olan Gülsüm Hanım, burada ailesi için yeniden bir düzen kurmaya çalışır. Gülsüm Hanım’ın Sadık Bey’le konuştuğı sırada söylediğı şu sözler onun bu çabasının bir göstergesidir:

“ ‘Kiralık ev arar dururuz. Bulamadık. Mektepler, misafırhaneler tıklım tıklım doluymuş. Bizimkiler İzmir’e gitmeyi düşünürler. İzmir bizim oralara benzer mi? Eski günler... Misafır eksik olmazdı konağımızdan. Benim gibi yufka açan yoktu Rumeli’de. Bir evceğiz bulsak, açıvereceğim yufkaları. Eski günler geri gelecek.’” (Çokum, 2012: 233).

Yine, Gülsüm Hanım’ın kızı Kerime’nin iş bulup ailesine bakmaya çalışması da ailesini toplama, onlara bir düzen sağlama gayretinin bir yansımasıdır: “Şimdi Kerime yakınlardaki bir eve temizliğe gidiyordu.” (Çokum, 2012: 253).

Ancak bütün bu çabalara rağmen anlatının sonunda İstanbul’da kurulan düzen Rumeli’deki düzenden farklı, yeni bir düzendir. Çünkü anlatının başında Rumeli’de Rıfat ve ailesi bir aradayken Rumeli’den yapılan göçle birlikte bu denge bozulmaya ve aile dağılmaya başlar. Rıfat ve eniştesi Ethem savaş sebebiyle cephelere gider, Osmanlı ordusunun yenik düşmesi üzerine şehri talan eden çeteler konağı basıp Rıfat’ın babası Ali Bey’i öldürürler. Selânik’te de Rıfat’a yol gösteren dayısı Haşım Bey vurulur. Yine, Rumeli’den göç ediş sırasında çeteler Gülsüm Hanım’ın gelini Zeynep’i kaçıırırlar, Gülsüm Hanım’ın dünürleri Rıza Hoca da yolda can verir. Gülsüm Hanım’ın damadı Ethem’in ailesi ise, İzmir’e yerleşir. İstanbul’a geldikten bir süre sonra Gülsüm Hanım, vefat eder. Savaş sırasında yakalandığı tifo rahatsızlığına yenik düşen Rıfat da Haydarpaşa’daki hastanede hayata gözlerini kapatır. Bu açıdan “**Bizim Diyar**”da ön plâna alınan mekânın anlatıda sembolik bir değere sahip olduğı görülür. Rumeli toprakları, birlik ve beraberlik ruhunu, huzuru,

yerleşik düzeni, vatan duygusunu ve güveni temsil ederken, Rumeli topraklarından kopuş ise, ayrılığın, hüznün, huzursuzluğun, korkunun ve dağılışın sembolü hâline gelir.

Çarlık devrinde kendi topraklarında esir hayatı süren Kırım Türklerinin çektikleri sıkıntıların anlatıldığı **“Hilâl Görününce”** romanında, Kırım Türklerinin içinde yaşadığı Kırım toprakları, özellikle de “Kırım’ın can damarı” olarak görülen Bahçesaray şehri, anlatıda birlik ruhunu ve vatan duygusunu temsil eder. Şahıslar açısından zaman ve mekân birlikteliğini sağlayan Bahçesaray, kuvvetin ve güvenin kaynağıdır. Bahçesaray şehrinin Kırım Türkleri açısından kronotopik değerini anlatıda, Nizam Dede şu sözlerle vurgular:

“- Eski payitahttır. Kırım’ın can damarıdır. Ayağımın altında o damarın tıprı tıprı attığını hissedirim. Erenlerin mekânıdır. Moskofun girmeye cüret gösteremediği mübarek bir kapıdır. Bizi ayakta tutan da bu kutlu şehirdir. Bu Bahçesaray’dır.” (Çokum, 1993: 22).

Sevinç Çokum’un Millî Mücadele yıllarında yaşananları anlattığı **“Ağustos Başağı”** romanında da mekân olarak seçilen Osmanlı Devleti’nin kuruluş toprağı olan Söğüt şehri, anlatı içinde Millî Mücadele yıllarında kurtuluş mekânı olarak okur karşısına çıkar. Böylece anlatıda merkeze alınan ve manevî bir değere sahip olan Söğüt, yeniden dirilişi temsil eder.

Söğüt, “Osmanlı İmparatorluğu’nun kurulduğu bir yerdir. Aynı yerin Kurtuluş Savaşı’nın başlatılma noktalarından birisi olması yeni bir görüştür.” (www.yayim.meb. gov. tr /dergiler, 08.09. 2011) diyen Sevinç Çokum, **“Ağustos Başağı”** romanına niçin bu şehri mekân olarak seçtiğini şöyle açıklar:

“ ‘Ağustos Başağı’ Millî Mücadele romanı... Birçok roman yazıldı bu konuda. Ama ben bu romanda Söğüt’ü mekân olarak seçtim... Millî Mücadele ruhunu Osmanlı ruhuyla birleştirdim.” (Kabaklı, 2002: 566).

Yine, anlatıda Sakarya Savaşı’nın yapıldığı ağustos ayı ve Sakarya alanı da Millî Mücadele açısından bir dönüm noktasını ifâde eder. Temmuz ayında Sakarya’nın öte yakasına çekilen Türk ordusu, ağustos ayında Sakarya Savaşı’nda düşmanı bozguna uğratır:

“Böcekler, kuşlar tedirgin uykularına dalmak üzereyken savaş yeniden kızıştı. Yunan kuvvetlerinin bir kısmı kopan bir kaya parçası gibi Sakarya’nın batısına doğru, geri çekiliyordu. Necip’in müfrezesi o gece Sakarya’dan karşıya geçmenin sevincini yaşadı. Su gecenin ortasından şevkle akıp duruyordu. Çekildikleri öz topraklara yeniden dönüş sevinciydi bu...” (Çokum, 2009: 296-297).

Göçmen bir ailenin hikâyesinin anlatıldığı “**Çırpıntılar**”da da Avustralya ve İstanbul’un anlatı içinde sembolik bir değere sahip olduğu görülür. Romanda İstanbul, Türk kültürünü temsil ederken Avustralya yabancı kültürü temsil eder.

Yine, anlatı şahısları açısından Avustralya yalnızlık duygusunu, İstanbul memleket sevgisi ve özlemini ifâde eder. Romanda bu memleket özlemi, yabancı ülkede yaşayan Tekin’in denize bakarken memleketi İstanbul’u hayal ettiği anlarda kendisini açıkça belli eder:

“İşte Kızkulesi, Üsküdar kıyıları, Topkapı sarayı... Sayısız ışık oynayışları içinde, bir masal şehir canlanıyor. Ve İstanbul... Köprüler... Cami avluları, güvercinler... Tanıdık yüzler, dostlar, kardeşler... Çocukluğunun bahçeleri, kaybettiği insanlar, bir bir ölenler... Sonra hatırlayabildiği çizgileriyle Anadolu şehirleri... Ulu çınarlar, narin söğütler, türkülü kıpır kıpır kavaklar... Telli ve telsiz kavaklar...” (Çokum, 1999: 7).

İhtilâl yıllarının ele alındığı “**Karanlığa Direnen Yıldız**”da, anlatı şahıslarının içinde yaşadıkları mahalleye yapılan yeni yolun, anlatıda insanların hayatındaki bir değişimi ve insanlar arasındaki bölünmeyi temsil ettiği görülür:

“Yol ikiye böldü her şeyi... Evleri ve insanları...” (Çokum, 1999: 13).

“Yeni yol, yeni hayatımıza doğru, hayatımızı ikiye bölen bir şerit hâlinde uzuyordu.” (Çokum, 1999: 91).

Yine romanda mahalleye yapılan yeni yol ile ihtilâl döneminde oluşan kutuplaşma arasında kurulan ilgi, anlatının ilerleyen kısımlarında şöyle açığa çıkar:

“Gerçekten bu yeni durum evleri, insanları, mahalleleri birbirinden ayırmıştı. Bu yeni durum ülkenin bir kısım insanlarına fikirlerinden dolayı da olsa aşağılayıcı kuyruk sıfatını vermişti. Kuyruklar aşağı, kuyruklar yukarı.” (Çokum, 1999: 106).

“**Gülyüzlüm**”de de Zeynep’in iş bulmak amacıyla kızı Ayşenaz ile birlikte gittiği İstanbul’un anlatıdaki kronotopik değeri, ayrılık ve dağılmadır. Romanda bunu Zeynep, kendisi gibi yalıda çalışan Nuriye Hanım ile konuştuğu sırada şöyle vurgular:

“ ‘Demek iki oğlun bir kızın var?’

‘Evet.’

‘Benim bir oğlum var, o da Almanya’da.’

O an, Nuriye Hanım’a bir yakınlık duymuştu.

‘Demek sen de bölük bölük bölündün?’

‘Senin de mi oralarda yakınların var?’

‘Yok...’ dedi Zeynep. ‘Bizi İstanbul ayırdı. Oğullarım köyde, kızım benim gibi burda ama şehrin bir yakasında o, bir yakasında ben. Bir ailenin yanına verdim işte. Ailemi bir araya toplayamadan ölüp gideceğim diye korkarım. Şu koca şehirde kızım ve ben eriyip gideceğiz. Hayat zormuş Nuriye Ablam...’ ” (Çokum, 2010: 131).

Bu şekilde romanda anlatı şahısları açısından İstanbul dağılmayı temsil ederken Zeynep’n ailesiyle birlikte yaşadığı köydeki evi ise, bir arada bulunuşu ifade eder:

“Köye adım atacağı günü oranın havasını soluyacağı günleri düşünüyordu. Bir gidebilseler... Dağılmış aile yeniden bir araya gelecek, eş dost gülyüzleriyle evlerini aydınlatacak... Harman yerlerine koşacaklardı... Bir coşkunlukla... Tarhana, erişte hazırlanmasına yardım edecek, türküler söyleyeceklerdi. Kadir’in ağaçlarının meyvasından yiyeceklerdi sonra.

O gün parkeleri silerken bunlardı zihninden geçenler...” (Çokum, 2010: 172-173).

Bu şekilde Sevinç Çokum’un romanlarında kurgu içinde şahıs ve zamana bağlı olarak mekânın üstlendiği bu birtakım değerler, olayların belli bir yönde gelişmesi ve mesajın vurgulanması açısından önemli işleve sahiptir.

3. 5. 2 Mekân- Şahıs Diyalektiği

Bir anlatıda şahıslara ait özellikler onun yaşadığı mekânı belirlediği gibi yine mekâna ait kimi nitelikler de o mekânda yaşamını sürdüren şahıs hakkında birtakım

bilgiler sunabilir. Bu açıdan bir anlatıda mekân-şahıs diyalektiği olduğundan mekânlardan yola çıkılarak şahısların özelliklerine ulaşılabilir.

Sevinç Çokum'un romanlarında da yer yer bu mekân-şahıs diyalektiğinin kuruluşuna rastlanılır. **“Zor”** adlı romanda, kışın yaşam şartları oldukça zorlaşan bir köy görüntüsü sunulurken aynı zamanda orada yaşayan insanlar hakkında da okurun fikir sahibi olması sağlanır:

“Kışın kendi başına bırakılmış gibi olurdu köy. Evlerden dışarıya sık çıkmazdı. Kar kürerlerdi. Sofaya, dam aralıklarından kar yağardı. Kimi zaman buz tutardı sofa. Helâya geçmek zorlaşırdı. Ocaklara sokulurlardı. Babası, bir pöstekinin üstüne bağdaş kurup, saatlerce oturur, kahve ister, çay isterdi.” (Çokum, 1978: 69).

“Bizim Diyar” adlı eserde de bir mekân-şahıs diyalektiği kurularak, romanın temel karakteri olan Rıfat'ın konakta kendi zevkine göre döşediği odası tanıtılırken odasındaki tertip ve düzenden onun disiplinli, titiz ve prensip sahibi bir insan olduğu sezdirilmeye çalışılır. Aynı zamanda odasının duvarında asılı olan “Usturumca'nın karlı görünüşü”nün yer aldığı tablo vasıtasıyla da onun memleketine duyduğu sevgi ve bağlılık da vurgulanmaya çalışılır:

“Rıfat bu odayı kendi zevkine göre döşemişti. Bal rengi kadife koltuklar, ince nakışlı halılar, oymalı dolaplar altı köşeli, sedef işli sehpalara. Köşeye yüksek, beyaz bir çini soba kurulmuştu. Duvarda Usturumca'nın karlı görünüşü... Çerçevesi yaldızlı... Bu tabloyu Radoviçe'deki eniştesi yapmıştı.” (Çokum, 2012: 122).

Yine **“Bizim Diyar”**da mekân-şahıs ilişkisinin bir yansıması da, insanların birtakım hâl ve davranışlarının Rumeli'nin yer şekillerine benzetilerek anlatılması sırasında görülür. Rumeli toprağıyla insanın kaynaşması, Rumeli'de yaşayan insanların kendi aralarında konuşurken kullandığı birtakım benzetmeler yoluyla şöyle sunulur:

“ Ali Bey'imiz durmaz bir yerde. Usturumca suyu gibidir.” (Çokum, 2012: 61).

“Senin yolun buralara düşer miydi Rıfat Beyzadem? Vardar gibi dolana dolana gezmektesin.” (Çokum, 2012: 70).

“Rıfat'ın yüzü Tuna gibi karıştı.” (Çokum, 2012: 74).

“Dayanır dururum, yıkılmaz Balkan dağları gibi.” (Çokum, 2012: 106).

Ayrıca mekânın ön plânda sergilendiği **“Bizim Diyar”** adlı romanda bu şekilde şahısların nitelikleri ile Rumeli’nin yer şekilleri arasında ilgi kurularak şahısların tavır ve davranışları sunulurken, zaman zaman da Rumeli şahıslaştırılarak sunulur. Romanda çetelerin karıştırdığı Rumeli, romandaki şahıslar tarafından âdeta yaralı ve yardım bekleyen bir insana benzetilir:

“Rumeli’yi ayağa kaldırmaya hazır mısın? Kararlı mısın şu yarayı kapatmaya.” (Çokum, 2012: 31).

“Rumeli verilmez. Ağladığımız, güldüğümüz, sevindiğimiz, yas tuttuğumuz yerdir. Şimdi yaralıdır toprak. Birlikte sarmalıyız o yarayı.” (Çokum, 2012: 99).

“Hilâl Görününce”de de şahıs-mekân diyalektiği tekniğinden faydalanılmıştır. Romanda, anlatının temel karakteri olan Arslan Bey’in hanımı öldükten sonraki düzensiz yaşayışının izleri, amcası Nizam Dede’nin gözünden Arslan Bey’in evinin görünüşünün sunulduğu sırada şu şekilde belirtilir:

“Kap kaçak ortalığa saçılmış, evin sefil görünüşü, isi, karanlığı emmisinin gözünden kaçmamıştı. Sık sık evin derbederliğine göz atıp durmuştu.” (Çokum, 1993: 67).

“Çırpıntılar” romanında Tekin’in kızkardeşi Aysun’un odası mekân-şahıs diyalektiği kurularak şöyle sergilenir:

“Kızkardeşinin merakları, kendi dünyasıyla ilgili zevkleri burada daha iyi belli oluyordu... İşte bakır sevgisi, kilimler, deniz kabukları, tesbihler...” (Çokum, 1999: 95).

“Gülyüzlüm”deki anlatı şahıslarından Gülseren’in döşediği ev tanıtılırken bir mekân- şahıs diyalektiği kurularak Gülseren’in titiz ve maharetli bir ev hanımı oluşu vurgulanır:

“Oda, tertipli ve içi tez birinin titizliğini yansıtıyordu. Aşınmış eşyalar Gülseren’in el emeği dantel örtüleriyle göze batmaz hale getirilmişti. Soluk vişne çürüğü koltukların kol dayanacak yerlerinde de böyle danteller vardı. Duvarlarda fotoğraf bolluğu... Bütün bu basit çizgilerin arasında Gülseren’in ailesinden kalma oymalı bir konsol, geçmiş zamanlara ait

değerli bir lamba ve sedef işli bir sehpa değerini Ayşenaz'ın henüz fark edemeyeceği şeyler olarak bir kenarda duruyorlardı.” (Çokum, 2010: 30-31).

Mekân ve şahıs kaynaşmasının örneklerine rastlanılan Sevinç Çokum'un romanlarında mekân sunumunda yer verilen kimi ayrıntıların, aynı zamanda şahısların tanıtımını da sağladığı görülür.

3. 5. 3 Mekân Tasviri

Mekânların tanıtımında en sık başvurulan anlatım tekniği olan tasvirler, anlatıda kimi zaman orada meydana gelecek olaylar ya da eserde verilmek istenilen mesaja dair birtakım ipuçları sunabilir. Yine bu mekân tasvirleri anlatı dünyasını gerçeğe yaklaştırıp okurun zihninde kurmaca ortamın kolayca canlanmasını sağlamak amacıyla da yapılabilir. Şerif Aktaş'a göre, “Tamamen hayâl mahsûlü bir yer bile tasvir edilse, orası, bilinen yerlere benzetilerek anlatılır. Neticede gözler önünde veya muhayyilede bir yerin görünüşü belirir.” (Aktaş, 2000: 128). Bu açıdan mekân tasvirlerinin estetik bir unsur olmanın ötesinde önemli fonksiyonları bulunduğu görülür.

Sevinç Çokum'un romanlarında da mekân tasvirleri gerçeğe uygun bir şekilde sunulmuştur. Yazarın “**Zor**” adlı romanında onun bu şekildeki canlı mekân tasvirlerinin örneklerine rastlamak mümkündür:

“Çerçeveleri boyasız pencereler, kaldırılmış resimlerin duvarlarda bıraktığı açık renkte izler, çiviler, yer yer sökülüp yırtılmış koyu mavi bir yer muşambası, birkaç ölü hamamböceği, soba deliğinin çevresinde karalık...” (Çokum, 1978: 221).

“**Bizim Diyar**”da ayrıntılı mekân tasvirlerine yer verilir. Romanda anlatının başında yer verilen bu mekân tasvirleri vasıtasıyla Rumeli'deki çetelerin oluşturacağı kargaşa ortamından, ortaya çıkacak olaylardan önceki huzur, refâh ortamı ve sessizlik hâli gözler önüne serilir:

“Çıkmada anasıyla oturuyordu. Üç penceresi vardı buranın. Yazın pencere kapakları itildiğinde güneş içeriye sokulurdu. Dantel perdeler açılır, baygın çiçeklerin kokusu duyulurdu. Odanın üç tarafı sedirle kaplıydı. Fazla eşya yoktu. Seçilmiş özenilmiş örtüler, şilteler, kilimler, Bursa işi çatmalar, büyük pirinç mangal, duvar cicimleri, birkaç billur eşyanın, şamdanın bulunduğu nişler ve duvar saati... Bazen Rıfat bu kilimlerdeki nakışlara,

renklerin uyumuna dalar, o şaşırtıcı incelikler içinde yok olduğunu sanırdı.” (Çokum, 2012: 10).

“**Hilâl Görününce**” romanında Nizam Dede’nin evi onun kendi gözünden kısaca şöyle tasvir edilir: “Ev, akşamın alacasında iyice harap gözüktüyordu. Tahtaları aralanmış, bir tarafa doğru eğilmişti.” (Çokum, 1993: 20).

“**Ağustos Başağı**”nda Yusuf’un at arabasıyla Bilecik’ten Söğüt’e dönerken yol boyunca çevresinde gördüğü görüntüler şöyle tasvir edilir:

“Kıraç, sapsarı toprak... Tozlu üzüm bağları... Nihayet tepeler... Sarı, boz renkler kayboldu. İşte çam ağaçları! Şurda burda koyun sürüleri... Söğüt, şu tepelerin ardında...” (Çokum, 2009: 58).

“**Çırpıntılar**”da Tekin’in yeni aldığı müstakil evin harap görüntüsü, şahısların gözünden bütün ayrıntılarıyla gözler önüne serilirken anlatıya gerçekçi bir zemin oluşturulur:

“Esra kırık camlara, boyaları dökülmüş, yer yer çürümüş siyahlaşmış çerçevelere, aşınmış ahşap kaplamalara, kollarını kavuşturmuş, yabancı bakıyordu. Bir kenarda çim biçme ve öteki bahçe aletleri duruyor, verandadaki salıncağın zincirleri az önce birinin varlığını duyurur gibi gıcırdayordu hafiften.

Tekin ev sahibinden aldığı anahtarla kapıyı açtı. İçeriye girdiklerinde evin havasızlıktan doğan ağırlaşmış kokusu yüzlerine çarptı. Duvarlardan sarkan örümcekler, şurda burda ters dönmüş, kurumuş böcekler, tozlu şişeler, kavanozlar, mukavvalar, Esra’nın yüzüne bir hayal kırıklığı ekledi. Korhan odadan odaya dalarak, kendi dünyasına uygun köşeleri keşfetmeğe çalışıyordu.” (Çokum, 1999: 58-59).

“**Karanlığa Direnen Yıldız**”da Veysel Bey’in yazıhanesi kısa bir tasvirle şöyle sunulur:

“Yazıhanesinde yaz tozları, içilmiş kahvelerin telveli fincanları, nazar boncukları, Saatli Maarif takvimi...” (Çokum, 1999: 51).

“**Gülyüzlüm**” adlı romanda iş bulmak için köyden İstanbul’a gelen ve çalışmak amacıyla gittiği yalıda bir tabloya bakarken köyünü hatırlayan Zeynep’in bu andaki düşüncelerine yer verilmeden önce, yalıdaki odanın canlı bir tasviri sunularak böylelikle ara yerde bir geçişin sağlandığı görülür:

“Birlikte bahçe tarafına bakan bir odaya geçmişlerdi. Açık mavi brokar kumaşla kaplı kanepelere uygun, laciverdin ve mavinin hakim olduğu bir halı vardı yerde. Duvarlarda çeşitli sergilerden alınma tablolar asılıydı. Tabii Zeynep bu resimlere değerlerini ölçmeksizin bakıp duruyor, içlerinden en çok suluboya bir köy resmini beğeniyordu. Belki kendi köyünü hatırlattığından...” (Çokum, 2010: 123).

“Gece Rüzgârları”nda Süsen’in tatil için gittiği Ayvalık’taki yazlık, kısaca şöyle tasvir edilir:

“Site düzeni içinde küçük bahçeli bir yaz evi... Bütün kurbağaları, bütün böcekleri, bütün begonvilleri, sardunyalarıyla.” (Çokum, 2004: 172).

“Tren Burdan Geçmiyor” adlı romanda da anlatı şahıslarından Nüzhet’in evinin dıştan görünüşü şöyle sunulur:

“Çıkmalı üç katlı bitişik düzen evlerden biriydi. Tarihî levanten türde, ancak sokağı sarıvermiş hüzünlü eskimişliğin içinde metruk bir görünüşteydi. En azından gece renginde böyle gözüküyordu.” (Çokum, 2009: 44).

“Lacivert Taşı”nda Hicret Bey’in yaşadığı sokak ve ev onun kendi gözünden kısaca şöyle tanıtılır:

“Sokağımızın casla sıvalı taş örme evleri, küçük pencereleri, ahşap kapılarıyla yüreğime sokuldu. İşte diğer evler gibi yukarıya doğru daralan kale yüzü, iki katlı evim...” (Çokum, 2011: 52).

“Çok Yapraklı İlişkiler”de yer alan pansiyonun harap görüntüsü de şöyle sunulur:

“Kâgir, balkonları oymalı, görüntüsü hoş fakat içine girenin başına yıkılacakmışçasına haraptı. Haraplığı örtmek için ev sahibi duvarları rengârenk boyatmış, sofasına lobi benzeri yeni yüz geçirilmiş eski zaman koltukları koymuş, duvarlara çerçeveleri yaldızlı birkaç büyük tablo asmıştı.” (Çokum, 2013: 101-102).

Yazarın romanlarında mekân tasvirlerine sıkça yer verildiği, mekânların göz önünde canlandırılacak şekilde sunulduğu görülür.

3. 5. 4 Karşıtlık Kurma

Bir anlatıda şahısların yaşam alanı olan mekânların, birbiriyle karşılaştırılarak sunumu, mekânların birbirine göre sosyal, kültürel ya da ekonomik konumlarının ortaya konulmasına yardımcı olur. Sevinç Çokum’un “**Zor**” adlı romanında İstanbul’a gelen bir köy çocuğu Kerim’in gözünden, şehirdeki bir ev ortamı ile köydeki ev ortamı şöyle karşılaştırılır:

“ ‘Ana, Zühre Nine, nakışlı halıları görmeliydiniz...’ diyecek. ‘Lâmbaları tahtaları oymalı koltukları... İsmail Ağa’nın odasına geçerken gözüme çarptı. Böyle bir eve ilk giriyorum. Ellerim, kollarım sığmıyor bir yerlere...’

İsmail Ağa, ‘benim oda’ dediği odanın penceresini açtı. Bütün yeşillik içeriye dolar gibi oldu. Güllü dallı perdeler. Yumuşak minderler.

- İçerde ocak mı var İsmail Amca?

- Şömine oğul.

- Bizim ocak başları da ne güzel olurdu.

Birden arayıverdi o ocağı. Sokulup ısındığı günleri. Zühre Nine’nin sesi nasıl da fısıltıya dönerdi geceleri... Konuşurdu uzun uzun. Yorulurdu, konuşma isteği dinmezdi bir türlü.

-Bunu daha düzgünce, özenerek yapmışlar değil mi?

- Helbet oğul.” (Çokum, 1978: 40-41).

“**Hilâl Görününce**” romanında yeni evlerinin hayalini kuran Şirin’in düşünceleri arasında, içinde yaşadığı köhne ev ile taşınmak istediği ev birbiriyle karşılaştırılarak eski evin insana verdiği huzursuzluk hâli şöyle vurgulanır: “Küçük, beyaz bir köşk... Artık, bu her yanı isten kararmış evden kurtulacaktı.” (Çokum, 1993: 34).

“**Ağustos Başağı**”nda yer alan iki mekân, bir arada fakat birbirinden farklı yönleri vurgulanarak tanıtılır:

“Çardaklı kahve... Buraya yalnız gençler gelirdi. Nedense öyle adet olmuştu. Büyüklerinki Çarşı Camii’nin ilerisindeydi. Büyüklerin kahvesi denirdi ona da... Medresenin adeta devamı gibiydi. Orası ne kadar içine dönük ve ağırbaşlı ise, çardaklı kahve de o kadar gençlik taşkınlıklarıyla dolu bir yerdi.” (Çokum, 2009: 23).

Sevinç Çokum'un romanlarında yer verdiği mekân karşılaştırmalarının o mekânlardaki ortamın daha etkili yansıtılmasını sağlandığı görülür.

3. 5. 5 Fon Mekân

Fon mekân, çoğu zaman sosyal ortamı yansıtan dekor görünümündeki mekândır. Bu açıdan fon mekânlar, anlatı sırasında oluşturulan tabloyu tamamlamak, olaylara fon oluşturmak amacıyla kullanılan tipik çerçeve mekânlardır. Sevinç Çokum'un "**Zor**" adlı romanında yer alan otogar, han, plaj ve lunapark gibi yerler birer fon mekân örneğidir. Bu yerler anlatıda bir tanıtılmaya gidilmeden sadece adlarıyla anılır.

Mekân unsuruna geniş bir şekilde yer verilen "**Bizim Diyar**"da, ayrıntılı sunulan temel mekânların dışında, sadece fon oluşturmak amacıyla kullanılan tipik mekânlar da bulunmaktadır. Bunlar, insanların toplandığı köy meydanları ve çarşılar, çetelerin yakıp yıktığı Rumeli köy ve şehirlerindeki evler, savaşın yapıldığı cepheler, yolculuk öncesi insanların beklediği rıhtım, göç sırasında geçilen yollar, Rumeli'den göç edenlerin ayak bastığı İstanbul'daki limandır. Romanda bir fon mekân olarak, İstanbul'a gelen anlatı şahıslarının gözünden İstanbul'un genel görüntüsü şöyle sunulur:

"İstanbul... Sık ve yüksek ağaçlar, güneşli meydanlar, güvercinler, tramvaylar, köprü, havagazı lambaları, Arnavut kaldırımları.." (Çokum, 2012: 230).

Fon mekândan sıkça faydalanılan "**Hilâl Görününce**" romanında, çarşı, pazar yeri, medrese avlusu, toy meydanı ve çiftliğin bahçesi anlatıda sunulmak istenilen ortamlar için bir zemin oluşturur.

"**Ağustos Başağı**"da da çeşitli fon mekânlar anlatıda yer alır. Bunlar, kahveler, hükümet meydanı, askerlik şubesinin önü, cepheler ve çarşıdır. Romanda çarşı görüntüsünü tamamlayan mekânlar şöyle sıralanır:

"Çarşıya girmişlerdi. Kerpiç evler, çiçekli pencereler, gölgeler içinde hükümet konağı, çardaklı kahve..." (Çokum, 2009: 23).

“**Çırpıntılar**” adlı romanda, hava alanı, park, deniz kıyısı, çayhane, lokanta, çiftlik, pazar yeri ve bilardo salonu kurgu içinde birer fon mekân olarak tasarlanmıştır.

“**Karanlığa Direnen Yıldız**”da da anlatı şahıslarının sosyal hayatlarında uğradıkları yayınevi, kahve, pastane, çarşı, dans okulu, lokanta ve sinema gibi çeşitli alanlar, birer fon mekân olarak karşımıza çıkar.

“**Deli Zamanlar**”da partinin gençlik teşkilâtını kuran ve bu sebeple aktif bir yaşantıya sahip olan genç yazarın sıkça uğradığı çarşı, park, meydan, kahve, kıraathane, sinema, parti binası, fakülte kantini, aş evi, pazar, postane, pastane ve lokanta gibi sosyal ortamlar mevcuttur.

Sevinç Çokum’un “**Gülyüzlüm**” adlı romanında da otogar, çarşı, muayenehane, dükkân, muhallebici, lokanta, hastane ve park anlatıda fonda yer alan mekânlardır.

“**Gece Rüzgârları**”ndaki fon mekânlar; otobüs durağı, pazar yeri, pastane, lokanta, park, çarşı ve gazete binasıdır.

“**Tren Burdan Geçmiyor**”da gazeteci Aysan’ın televizyon programında, şiirler yazan sokak çocuğu Sonsuz ile yaptığı röportaj için seçilen kahve ve park anlatıda birer fon mekân olarak karşımıza çıkar. Bunların dışında çarşı, muhallebici, gazete binası, atölye, dükkan ve lokanta da anlatıda yer alan diğer fon mekânlardır.

“**Arada Kalmış Tebessüm**”de yer alan fon mekânlar da şunlardır: Otel, kahve, meydan, resim sergisinin yapıldığı kulüp ve çay bahçesi.

“**Lacivert Taşı**” adlı romanda ticaretle uğraşan Hicret Bey’in uğradığı han, kervansaray, çarşı ve pazar anlatının fon mekânlarıdır.

“**Çok Yapraklı İlişkiler**”de de çok sayıda fon mekânın kullanıldığı görülür. Bunlar, Meyve Şenliği’nin yapıldığı bahçe, Vals Bahçesi, pastane, belgeselin izlendiği salon, davetin verildiği salon, meydan, Uçurtma Şenliği’nin yapıldığı çayır,

market, kütüphane, lokanta, Sonbahar Evleri ve kültür merkezi olarak sıralanabilir. Sevinç Çokum'un romanlarında yeri geldikçe gösterilmek istenilen bazı ortamlara fon sağlamak amacıyla bu mekân tipinden faydalanılmıştır.

3. 5. 6 İşlevsel Mekânlar

3. 5. 6. 1 Dar (Bunaltıcı) Mekân

Mekânlar insanların ruh yapısını etkileme özelliğine sahip olduğundan dar yapılı mekânların insanları çoğu zaman bunalttığı görülür. Yine, bir hareketsizliğin hâkim olduğu bu tür iç mekânlar insanları pasif hâle getirir. Sevinç Çokum'un romanlarında da dar mekânların insan ruhu üzerindeki bunaltıcı etkisi ve insanın dikkatini kendi iç dünyasına yöneltme işlevi ortaya konulmuştur.

Dar yapılı, kapalı alanların sıkıcılığı Sevinç Çokum'un **“Zor”** romanında Kerim adlı çocuğun ablasının evine isteksizce girişi sırasında şöyle vurgulanır: “Pencerelerinde saksılar dizili eve, o gölgeli, serin odalara isteksiz girdi Kerim.” (Çokum, 1978: 14).

“Bizim Diyar” adlı romanda dar mekânların insan ruhu üzerindeki olumsuz etkisi, bütün gün evde oturmak yerine bahçesiyle uğraşan anlatı şahıslarından Zeynep'in Rıfat'la konuştuğu sırada söylediği şu sözler vasıtasıyla vurgulanır: “Toprağı kabartırım. Çünkü evlerde oturamam. İçim daralır.” (Çokum, 2012: 70).

“Hilâl Görününce”de hastalandığı günlerde evde kalmak zorunda kalan Arslan Bey'in bir an önce dışarıdaki hareketli yaşama dönmek istemesi, dar mekânın insan hareketlerini kısıtlayıcı yönünü ortaya koyar:

“ Arslan Bey yattığı yerden şakır şakır eriyen karların sesini işitiyordu. Anası avluda, kuyudan su çekiyordu. Arada bir güneş açıyor, içeriye düşen bir ışık parçası, bir an halının üzerinde kalıyor, sonra kayboluyordu. Günlerdir dışarıyı görmemişti. O ufacık pencereden baktığı zaman da gözlerine ilişen, sadece kar beyazlığıydı. Ölü bir beyazlık... İşte şimdi çözülmüştü. Şevkle akıp gidiyordu. Kendisi de yollara böyle düşebilseydi...” (Çokum, 1993: 278).

“**Çırpıntılar**”da, anlatı şahıslarından Tekin’in evde yalnız kaldığı sırada bazı düşüncelerin zihnine akın etmeye başlaması, kapalı mekânın insanın dikkatini kendi iç dünyasına yöneltme işlevinin bir yansımasıdır:

“Birgün kendi evinin, taşlaşmış, donuk müze görüntüsü içinde dolanırken, Korhan’ın çocukluğu sokuldu yüreğine... Onu kaybettiğini yeni yeni anlamının paslı, acımsı tadını ağzında duydu. Aldığı nefes, sızılarla girdi ciğerine, sızılarla çıktı...” (Çokum, 1999: 265).

“**Gülyüzlüm**” adlı romanda da dar mekân şöyle tanıtılır: “Tozlu saman rengi güneşin eriyip silikleştiği küçük bir odaya girdiler.” (Çokum, 2010: 49). Böylece geniş mekânlardaki aydınlığa karşılık, dar mekânların insan ruhunu sıkı karanlık ve loş ortamlar olduğuna temas edilir.

3. 5. 6. 2 Geniş (Ferahlatıcı) Mekân

Geniş yapılı dış mekânlar dar mekânların aksine insanlara huzur veren, onları aktif hâle getiren hareketli ortamlardır. Bu açıdan yazarlar birtakım olayların oluşumuna zemin hazırlamak veya şahısları sosyal ortamlarda dışa dönük yönleriyle tanıtmak için bu geniş mekânları tercih ederler.

Sevinç Çokum’un “**Zor**” romanında geniş mekânların insan ruhunu ferahlatıcı etkisi Kerim’in şahsında şöyle sergilenir:

“İnce ince filizlenip kollar sarmış bir söğüdün önünü işaret etti adam. Orada beyaz boyalı, demirden yapılma bir masa ve üç iskemle vardı. İskemleler minderliydi.

- Otur hele.

Oturdu. Bir serinlik değdi yüzüne. Dalların kıpırtısı, göğün açıklığı, o sessizlik atölyenin gürültülü saatlerini unutturdu.” (Çokum, 1978: 35).

“**Bizim Diyar**”da bütün gün konakta oturan Pembe’nin gözünden geniş caddeleri ve deniziyle Selânik’in insan ruhunu ferahlatıcı etkisi şöyle ifâde edilir:

“Selanik... Oradan Dersaadet’e tren yolu var... Orada dükkânlar, geniş caddeler, parklar, orada deniz kokusu var...” (Çokum, 2012: 13).

Geniş mekânın insana huzur veren etkisi, **“Hilâl Görününce”** romanında da akşam olmasına rağmen evlerine çekilmek istemeyen çocukların bu tavırları vasıtasıyla şöyle vurgulanır:

“Gün sönmek üzereydi ama, yine de şurda burada kırlara doyamamış insanlar görüyordu. Daha çok da çocuklar...” (Çokum, 1993: 102).

Dolayısıyla ferahlatıcı ve aydınlık yerler olan geniş mekânlar, insanlar tarafından tercih edilen alanlardır. **“Ağustos Başağı”**nda anlatı karakterlerinden Esmâ, evde içi daraldığında beslediği keçilerini de alıp tepelere gitmek ister: “Ah bir kaçabilse bu evden... Gidip tepelere, keçilerini otlatırsa...” (Çokum, 2009: 54).

“Çırpıntılar”da, bahçede koşuşan çocuklardan söz edilen kısımda, geniş mekânın hareketliliğe imkân sağlama özelliği yansıtılır:

“Bahçede oynayan çocuklar bodur ağaçların arkalarında kayboluyor, sonra ortaya çıkıyorlardı. Bağışmaları çoğalmıştı. Bir kovalamaca mıydı bu?” (Çokum, 1999: 44).

“Gülyüzlüm”de geniş, açık mekânın insan ruhunu ferahlatıcı etkisi şöyle vurgulanır:

“Kalktılar.

Dışarının soğuğu Zeynep’in içindeki darlığı silip attı. Soğuk bir ferahlık getirdi ona.” (Çokum, 2010: 97).

“Çok Yapraklı İlişkiler” adlı romanda geniş mekânın insanlara huzur veren hali, Uçurtma Şenliği’nin yapıldığı alandaki neşeli kalabalığın görüntüsü vasıtasıyla şöyle göz önüne serilir:

“Uçurtmaların renk renk, biçim biçim alçalıp yükselişleri, iplerin birbirine dolanışı, çayıra yayılan ve giderek artan kalabalık, Gülümser’le Şelale’nin en güzel uçurtmaların resimlerini çekmek için koşup durmaları...” (Çokum, 2013: 286).

Bu örneklere bakıldığında Sevinç Çokum’un romanlarında geniş mekânların kullanıldığı yerlerde bu mekânların insan ruhu üzerindeki etkisini de tespit etmek mümkündür.

3. 5. 6. 3 Ara-Koridor (Geçiş) Mekân

Bir anlatıda “ara-koridor (geçiş) mekânları; ev ve dairelerde odalar arasında geçişi sağlayan kapı, kapı eşiği ve koridorlar, içeri ile dışarının kesiştiği balkon ve merdivenlerdir. Genel ifadeyle koridor, balkon, merdiven ve merdiven boşlukları, patika ve yollar ara-koridor (geçiş) mekânların başında gelir.” (Şahin, 2008: 123). Bir anlatıda mekânlar arasında geçiş yapılırken, gerçek yaşamda olduğu gibi bu geçiş mekânlarının da yansıtılması okurda gerçeklik izlenimi uyandırır.

Geçiş mekânı denildiğinde akla gelen ilk mekânlardan yol alanı, diğer mekânları birbirine bağlamasının yanında aynı zamanda şahısların bir araya gelmesine, karşılaşmasına da zemin hazırlar. Yine, şahısların hareket hâlinde olduğu ve ön plâna çıkarıldığı bu mekânlar, aynı zamanda şahısların iç dünyasının sergilenmesine de imkân sağlar.

Romanlarında mekânları ayrıntılı bir şekilde göstermeye özen gösteren Sevinç Çokum’un anlatının sunumu sırasında ara-koridor (geçiş) mekânlardan bahsetmeyi de ihmâl etmediği görülür. Yazarın ilk romanı “**Zor**”da eve girmeden önce geçilen merdiven ve sofadan şöyle söz edilir:

“Babasının varlığı, merdiven basamaklarındaki gıcırtıda belirlenip, o durgun akşam saatlerini kımıldattı. Anası, gaz lâmbasını yakmış, duvara asıyordu. Sofanın donuk aydınlığı, sığınılan ılık bir yer...” (Çokum, 1978: 7).

Kerim adlı bir köy çocuğunun hikâyesinin anlatıldığı “**Zor**”da lunaparktan atölyeye doğru yürürken yolda gördüğü bazı görüntüler Kerim’in zihninde birtakım çağrışımlar yaparak onu iç dünyasına yöneltir. Böylelikle yol geçiş mekânının, insanı iç dünyasına yöneltme işlevi ortaya koyulur. Bu kısım romanda şöyle sunulur:

“İçinde bir sızı... ‘Beni adam yerine koymuyorlar.’ O dik yokuşu inerken göğün maviliğine takılıyor gözleri. Köyde güzelim bir esinti dalları kıpırdatıyordur şimdi. Zühre Nine’nin mayıs gülleri çoktan solup dökülmüş olmalı. Bir evin bahçesindeki nar ağacı özlemini çoğaltıyor. Üstelik bir horoz ötüyor. Kasımpaşa’ya geldiğini belirliyor bu ses.” (Çokum, 1978: 168).

Ara-mekânların anlatıda karşılaştırma işlevini de “**Zor**” romanında görmek mümkündür. Romanda hikâyesi anlatılan Kerim’in, bir yakını ile görüşmek için gittiği evin bahçe kapısının etrafında beklerken hiç ummadığı bir anda İzzet Bey’le karşılaşması şöyle sergilenir:

“Bahçe kapısının ardında yorgun görünüşlü bir adam. Ürktü birdenbire Kerim. Bir çamın arkasına gizlenmeğe çalıştı. Hiç kıpırdamadan durdu. Köpek havlıyor. Bir karşılaşmayı açıklıyor o havlayış.” (Çokum, 1978: 39).

“**Bizim Diyar**”da, konağın çeteler tarafından basılması sırasında, Rıza Hoca’nın kapıya ulaşana kadar geçtiği ara-koridor mekânlara tek tek yer verilerek anlatıda olay öncesi bir durgunluk, dolayısıyla bir gerilim sağlanır. Rıza Hoca ancak, bütün geçiş mekânlarını sırasıyla geçtikten sonra kapı eşiğinde bekleyen çeteci Mihail ile karşılaşır. Böylelikle kapı eşiği Rıza Hoca ve içerdekilerin hayatında bir dönüm noktası olma işleviyle ortaya çıkar. Yine bu eşik, artık kendi konaklarından zorla dışarıya atılacak olan insanlar açısından bir yuvadan kopuşu da temsil eder:

“Rıza Hoca önden gitmeye kararlıydı. Birden vücudu dikleşmiş gibiydi. Hızlıca yürüdüğünde cübbesinin etekleri uçuşuyordu. Merdiveni sakince indi. Kapının demir kolunu çekti. Avlu’yu bahçeyi geçti. Öteki kapıyı açtı, Mihail’in nefesi yüzüne vurdu.” (Çokum, 2012: 205).

Yine bir göç romanı olan “**Bizim Diyar**”da göç sırasında içinden geçilen yollar vasıtasıyla da ara-mekânların karşılaşmayı sağlama işlevi gözler önüne serilir. Gülsüm Hanım ve ailesinin Rumeli’den ayrılırken içinden geçtikleri köy meydanlarında karşılarına çıkan görüntüler şöyle sunulur:

“Terk edilmiş yıkık köylerin sessizliği içinden gelip geçtiler. Sonra cesetler, pıhtılaşmış kanlarıyla çizildi gözlerinin içine. Elleri dikenleri kavrayıp sıkılmış biri, derenin ince kıpırtıları içinde bir kadın, ağaç dibinde yan yana birbirlerine sokularak ölmüş iki asker, uzaktan dürülü bir beyaz bez parçası gibi görünen, ağzından kanı boşalıvermiş bir bebek, daha ilerde, sırt üstü devrilmiş, kollarıyla, yüzünü örtmüş cansız bir kadın... Sonra at leşleri, dayanılmaz bir kokunun uzun yollar boyunca hissedilmesi, sonra yağmur...” (Çokum, 2012: 216).

“**Hilâl Görününce**” romanında bir koridor mekân olarak yolun karşılaştırma işlevi, Yakup’u aramak üzere yola çıkan Giray’ın ormanda Yakup’un babası Hacı İsa Bey’i döven Rus askerleriyle karşılaşması sırasında açığa çıkar:

“Köy yolundan hızla geçip ormana daldı. ‘Emin Hoca’ma söz verdim. Bu işin peşini bırakmamalıyım.’ diye düşünüyordu. Atını yavaşlatmıştı. Nemli ve esmer toprağın üzerinde taze izler vardı. Birdenbire ormanın derinliklerinden kulağına bir bağırtı geldi. Bu bağırtıyla birlikte yakındaki bir ağacın dalları arasından bir kuş sürüsü havalandı. Giray ürperdi. Geriye dönmeyi düşündü. Bağırtıyı yeniden işitince dönemedi. Atı, sesin geldiği yöne doğru sürdü. ‘Acı çeken, aman dileyen birinin sesiydi.’ diye düşündü. ‘Kapana kısılmış birinin... Sakın İsa Bey’i...’

Korktuğu başına gelmişti. Aman dileyen İsa Bey’di. Üç kossak, onu bir meşenin dibine yatırmışlar, durmadan tekmeliyorlar, kırbaçlıyorlardı. Bir kenara bıraktıkları atlar iyice huysuzlaşmıştı. Giray yaklaştı. Hacı İsa Bey onu görmüştü. Gözlerini kossakların arasından Giray’a dikti. Aynı anda kossaklar da dönüp bu doru atlı yabancıya baktılar.” (Çokum, 1993: 336).

“**Ağustos Başağı**”nda yaylı arabasıyla Yusuf’un Söğüt’ten Bilecik’e doğru gittiği sırada yol güzergâhında yer alan ara-koridor (geçiş) mekânlar sırayla sayılarak, hem anlatıya gerçeklik katılmakta hem de bu geçiş mekânlarının hareketli alanlar olduğu ortaya koyulmaktadır:

“Yusuf atları kamçılıyıp kıpırtısız kavakların ve söğütlerin, çardaklı kahvenin, çinili çeşmenin ve çarşı camiinin önünden geçti gitti... Gürültüsünün ardında uzun, sarı bir toz bulutu kaldı.” (Çokum, 2009: 13).

Sevinç Çokum’un “**Deli Zamanlar**” adlı romanında, bir mekândan başka bir mekâna geçiş sırasında iki mekân arasında yer alan koridor mekânların, insanı düşünmeye yöneltme işlevi, genç yazarın fakültedeki sınavdan çıkıp eve giderken yol boyunca düşünmesi vasıtasıyla şöyle vurgulanır:

“Neden bu fakültede olduğumu düşündüm yol boyunca. Buraya yazar olmak için gelmiştim ama böyle yazar olunmuyordu.” (Çokum, 2008: 149).

Bu şekilde anlatıda yer verilen ara-koridor (geçiş) mekânlarının anlatı içinde kullanıldığı yere göre belli işleve sahip olduğu görülür.

3. 6 Anlatıcı ve Bakış Açısının Seçimi

3. 6. 1 Anlatıcı Konumları

3. 6. 1. 1 Hâkim Anlatıcı

Hâkim anlatıcı, anlatıda sunulan hikâyenin dışında yer alır ve anlatı şahısları hakkında sınırsız bilgi sahibidir. Sevinç Çokum’un “**Zor**” adlı romanında da hâkim anlatıcının bu özelliklerinin yansımaları buluruz. Romanda hâkim anlatıcı konumunda yer alan anlatıcı figürünün gözünden Zühre Nine’nin zihninden geçen düşünceler şöyle aktarılır:

“Zühre Nine, renkli bezlerden yapılma, içi pamukla doldurulmuş hırkasıyla eşikte belirdi. Bu sofralara isteksiz katıldığı belliydi. ‘Ehtiyar kişi sofralara oturup da ne etmeli? Gayrı ekmeği geveler dururun. Uzar gider sofraya zamanı.’ diye düşünüyordu.” (Çokum, 1978: 8).

“**Bizim Diyar**” adlı romanda da hâkim anlatıcı figürü kullanılır. Sınırsız bir bilgiye sahip olan bu anlatıcının sunumuyla anlatı karakterlerinden Rıfat’ın çocukluk yıllarındaki duygu, düşünce ve istekleri şöyle yansıtılır:

“Bu ince, solgun yüzlü adam, bu şiirler okuyan, sevgisini gizlemeyen dayı bir tahta kılıç yapıvermişti Rıfat’a. Çocuğun bağlılığı artmıştı. İsterdi ki Haşim Dayı burada kalsın. Ve hürriyeti anlatsın...” (Çokum, 2012: 4).

Hâkim anlatıcı figürünün kullanıldığı “**Hilâl Görününce**” romanında da anlatıcının karakterlerin duygu ve düşünceleri ile ilgili sınırsız bir bilgiye sahip olduğu görülür:

“Giray, bunları yürekten söylemiyordu. Maksadı babasını üzme, biraz da bu evdeki varlığını duyurmaktı.” (Çokum, 1993: 29).

“**Ağustos Başağı**” romanında da anlatılanların sunumunda hâkim anlatıcı figürü tercih edilmiştir:

“Yusuf potininin birini inceleyip duruyordu. Biraz ötesinden ince bir dere akıyordu. Söğüt’teki sesleri getiriyordu ona. Tahta köprüyü hatırlıyor, özlüyordu...” (Çokum, 2009: 120).

Hâkim anlatıcının tercih edildiği bir roman da **“Çırpıntılar”**dır. Eserde hâkim anlatıcının şahısların iç dünyalarında olup bitenlerden haberdar olduğu görülür: “Esra’nın yüreği kuş yüreği gibi çırpındı. ‘Tatsız bir şey oldu...’ diye düşündü.” (Çokum, 1999: 44).

Hâkim anlatıcı figürünün kullanıldığı **“Gülyüzlüm”**de de anlatıcı, anlatı şahıslarının hayatına dair bazı bilgiler verir. Romanda babasının ölümünden sonra okulu bırakan Ayşenaz’ın eğitim hayatı ile ilgili şu bilgilere yer verilir:

“Okuması, hesabı iyiydi. Hep aferin alırdı ve teşekkürle geçerdi. Babası ölünce kolları kanatları kırılıvermişti.” (Çokum, 2010: 17).

Sevinç Çokum’un **“Gece Rüzgârları”** adlı romanında da sınırsız bakış açısına sahip hâkim anlatıcı figürü kullanılmıştır. Romanda bu anlatıcı figürü, şahısların zihinlerinden geçenleri okura aktarır:

“Akli bütün gün yazdıklarında, yazacaklarında ve Nilece’deydi; onun için zamanın geçişi hızlı oldu.” (Çokum, 2004: 39).

Yine **“Gece Rüzgârları”** romanında temel anlatıda olduğu gibi alt anlatıyı oluşturan Nilece’nin yazıp okuması için Süsen’e verdiği hikâyedeki anlatıcı figürü de hâkim anlatıcı olarak seçilmiştir: “Ertesi gün, iskeleye inmişti Himmet.” (Çokum, 2004: 93).

“Tren Burdan Geçmiyor” adlı romanda da hâkim anlatıcının şahısların zihninden geçenleri okura yansıttığı görülür: “Bu bir baştan savılma mı, yoksa gerçek bir ilgi mi Aysan ayırt edemedi.” (Çokum, 2009: 57).

“Arada Kalmış Tebessüm”de de anlatının sunumu için hâkim anlatıcı figürü tercih edilmiştir:

“Feda yutkundu, Kütahya işi, Osmanlı laleli ve yaldız çevreli fincandaki durulmuş kahveyle biraz da telve birlikte gelmiş, boğazına yapışmıştı. Müfide’nin kahve yanında ihmal etmediği sudan birkaç yudum içti.” (Çokum, 2012: 249).

Yine “Çok Yapraklı İlişkiler”de de anlatma görevi hâkim anlatıcıya verilmiştir:

“Yamaç’ın zihni sayısız kelime, kavram, çehre, karakter biçimleri ile doluydu, ne de olsa İnsan Grafikleri Bölümü’nden mezundu.” (Çokum, 2013: 18).

Romanlarında çoğu zaman hakim anlatıcı figürünü seçen Sevinç Çokum, bazı romanlarında ise, birinci şahıs anlatıcıya yer vermiştir.

3. 6. 1. 2 Birinci Şahıs Anlatıcı

3. 6. 1. 2. 1 Karakter Anlatıcı

Sevinç Çokum’un çerçeve anlatı-iç anlatı şeklinde kurgulanan “**Hilâl Görününce**” romanında, iç anlatı, başka bir söyleyişle kapsanan anlatı, hâkim anlatıcı tarafından sunulurken, çerçeve anlatı da karakter anlatıcı konumundaki anlatıcı figürünün gözünden okura aktarılır.

Dış anlatıda, romanda anlatılan hikâyeyi, iç anlatıyı kaleme alan Felekzede Ârif Çelebi’nin, anlatı boyunca eserinin oluşma sürecinde başından geçenleri, malzemeyi toplayış şeklini, işlediği konu hakkında yaptığı araştırmaları okurla paylaştığı görülür:

“Kırım Türklerinin yiğit ve cengâver kimseler olduklarını evvelce tarih kitaplarından okumuş idim. Bu defa gözümle gördüm ki, okuduklarım doğru imiş. Lâkin Rusya bunların topraklarına el koyalı boyunları bükülmüş. Bu halleri beni müteessir etti.

Bu cennet diyarda ordan oraya konup gezerken, yüz yaşını aşmış ihtiyarlardan destanlar da dinledim. Bu destanlardan bazılarını, okudukları maniler ve Kırım Türklerinin âdap ve görgülerini de defterime kaydeyledim.” (Çokum, 1993: 217).

“**Ağustos Başağı**” romanında hikâye sunulurken ara yerlerde eserin yazılış macerasının anlatıldığı “Ârif Çelebioğlu’nun Notlarından” adlı kısımlarda Ârif Çelebioğlu, romanını kaleme almadan önce Söğüt’ü gezerken dış çevrede gördüklerini zihninde nasıl kurguladığını şöyle ifâde eder:

“Serin bir rüzgâr dolaşıyor ortalıkta. Kahramanlarımı Kaymakam Sait Bey çeşmesinin orda, Çarşı Camii’nin yanındaki çayhanede düşünmeğe çalışıyorum. Çarşıya bugünkünden biraz daha farklı, gösterişsiz, loş dükkânlar yerleştiriyorum. Apartmanları, homurtusuyla çarşı içinde şöyle bir dönen ve geriye kötü bir duman bırakıp uzaklaşan kamyonları, otobüsleri siliyorum. Şimdi önümde toprak bir yol uzanıp gitmede. Ve bir yaylı araba hoş bir çingirak sesiyle önümden gelip geçiyor. Apartmanların yerinde ise, bahçeli kerpiç evler... Bahçelerde güller, mürdüm erikleri...” (Çokum, 2009: 96).

Genç bir yazarın ideallerine ulaşmak için verdiği mücadelenin anlatıldığı **“Deli Zamanlar”**da, anlatan ve anlatılan ben aynı olduğundan dolayı anlatıcı, karakter anlatıcı konumunda okur karşısına çıkar:

“Sınava girmiştim. Kalbim ritm bozukluğu içinde, örste döğülüyor, beynim darmadağın, ellerim karıncalı...” (Çokum, 2008: 148).

“Gece Rüzgârları” adlı romanda hâkim anlatıcının anlatma görevini zaman zaman karakter anlatıcıya devrettiği görülür. Böylelikle anlatıda bazı kısımlar bir yazar olarak rüyalarını ve yaşadığı önemli olayları kaydeden anlatının temel karakteri Süsen’in notlarından sunulur:

“Bu anı hep düşünmüştüm. Yangın çıkarsa neler yapabileceğimi, yapmam gerektiğini... Beşinci katta olmanın korkularını paniğini... Hatta Sungur’la da konuşurduk. Eğer aşağıya inilemiyorsa en akla yatkın tedbir balkonda beklemektir. O sırada birden Nilece’nin sesini işittim. Onunla birlikte öteki gözler de yukarıya, bana takılmıştı. Nilece ‘Aşağıya gelin!’ diye bağıırıyordu. Evet inmeliydim... Ne ki ayaklarımda bir kesikliğin ardından başlayan o kötü ağrının gelişiyle bunu yapamayacağımı anladım. Gerçi Sungur insanların ruh acılarını bazen bedenlerinde duyduklarını söylemişti. Kişi olmayan bir ağrının var olduğunu zannedermiş. Ağrı gerçektir ve ben aşağıya inemiyordum. Yangın korkusu bile onu yenememişti.” (Çokum, 2004: 64).

Karakter anlatıcı figürünün kullanıldığı **“Lacivert Taşı”**nda Hicret Bey’in hikâyesi sırayla Hicret Bey, oğlu Devran ve manevî oğlu Yâdigâr olmak üzere üç şahsın anlatımından sunulmuştur. Romanda karakter anlatıcı figürüne örnek olarak Hicret Bey’in kendisinden söz ettiği şu kısım örnek verilebilir:

“Ben bir çerçiyim. Kırık bir aynanın ardından hayatın içine daldım ve önümde bir duvar yıkıldı... Ben yürüdüm ve korkmadan yürüdüm.” (Çokum, 2011: 51).

Bu romanlarında birinci şahıs anlatıcıyı karakter anlatıcı şeklinde kurgulayan yazar, **“Karanlığa Direnen Yıldız”** romanında da, birinci şahıs anlatıcının gözlemci ben modelini okurun karşısına çıkarır.

3. 6. 1. 2. 2 Gözlemci Ben

Birinci şahıs anlatıcı figürünün kullanıldığı bir anlatıda eğer anlatıcı, anlattığı hikâyenin dışında yer alıyorsa, anlatıcı bu durumda Gerard Genette’ye göre, “ikincil bir rol oynar, bu rol sanki her zaman için bir gözlemci, bir tanık rolüdür.” (Genette, 2005: 127). Feridun adlı genç bir gazetecinin hayat hikâyesine yer verilen **“Karanlığa Direnen Yıldız”** adlı romanda da anlatıcı, birinci şahıs anlatıcı konumunda olmasına rağmen, anlattığı hikâyenin dışında yer aldığı için burada bir gözlemci ben, anlatan ben özelliğindedir. Bunu anlatıda yer alan şu ifâdelerden anlamak mümkündür:

“Bana Feridun Ağabey anlatmıştı. Ona da çarşının simitçisi anlatmış. Simitçiye tanırdım. Tarihin bir kıyısında onun da küçük fakat anlamlı bir rolü vardı... Kasketi çoğu zaman yüzüne eğik olduğundan şimdi o yüzü hatırlamıyor, sadece tahmin edebiliyorum.” (Çokum, 1999: 14).

“Feridun Ağabeyler dönmüşlerdi. Onu arasıra lâcivert imperteksi sırtında elektrik direkleri dibinde, postane kalabalığı arasında veya otobüs duraklarında görüyordum.” (Çokum, 1999: 131).

Burada anlatma görevini üstlenen bu gözlemci ben, Feridun adlı bir gazetecinin hayatını sunarken onunla ilgili gözlemlerinden, şahit olduğu olaylardan ve anlatı şahıslarından duyduklarından yola çıkar.

3. 6. 2 Anlatım Açıları (Odaklamalar)

3. 6. 2. 1 Dış Odaklama

Metinde anlatılanların uzağında yer alan haricî bir odağın merkeze alındığı ve anlatıdaki olay, durum ya da şahısların onun bulunduğu noktadan anlatıldığı odaklama tipine dış odaklama denilir. Sevinç Çokum’un **“Zor”** adlı romanında haricî odağın gözünden anlatıdaki şahsın hareketleri şöyle sergilenir:

“Zühre Nine korkuluğu bir eliyle sıkıca kavrayıp, ağır ağır merdiveni çıktı. Doğruca odasına girip, boynundaki anahtarıyla sandığını açtı. Bohçaları karıştırdı. Sonra kadifeye benzer bir Bursa havlusu çıkarıp Kerim’e uzattı.” (Çokum, 1978: 18).

Yine **“Bizim Diyar”**da da haricî odağın gözünden şahısların hareketleri şöyle sunulur:

“Gülsüm Hanım, merdivenlerden yavaşça indi, yanlarına gelip, Ali Bey’in elinden şamdanı aldı.” (Çokum, 2012: 134).

“Hilâl Görününce”de de şahısların hareketleri kimi zaman uzak bir mesafeden dış odaklama yoluyla şöyle sunulur:

“Nizam Dede, evine yaklaştığında atından indi. Çocuklar başları önlerinde, ona doğru yürüdüler.” (Çokum, 1993: 203).

“Ağustos Başağı”nda da Esmâ ve ailesinin Söğüt’ten göç etmek üzere hazırlandığı sırada evlerinin önünde oluşan hareketlilik, dış odağın gözünden şöyle aktarılır:

“Esmaların evi o sabah göçe hazırlanıyordu. Denk edilmiş eşyalar bir arabaya yükleniyor, Şerife Hanım, Esmâ, Şemsi Efendi yorgun, telâşlı halleriyle kapı önünde bir görünüp bir kayboluyorlardı.” (Çokum, 2009: 213).

“Çırpıntılar” adlı romanda, şahısların konuşmaları sırasında bazı hâlleri, dış odak vasıtasıyla şöyle aktarılır:

“Adam elleriyle mermer çiçekliğe yaslandı.

- Gitmem lâzım... dedi.” (Çokum, 1999: 88).

Gözlemci ben anlatıcının yer aldığı **“Karanlığa Direnen Yıldız”** adlı romanda, dış odağın gözünden Feridun ve ailesi şöyle tanıtılır:

“Ben Feridunları bir sevgi üçlemesinin üç dallı kirazları gibi hatırlıyorum. İstanbul güzeli bir anne, mahalleliler için erişilmezlikler taşıyan doktor baba ve parlak papuçlu masal çocuk...” (Çokum, 1999: 16).

“Gülyüzlüm”de İstanbul’a geldikten sonra yaşlı bir kadının yanında kalan Ayşenaz’ın kendisini ziyarete gelen annesi ve yengesini yolcu edişi, dış odağın gözünden şöyle aktarılır:

“Dışarıya çıktıklarında, Ayşenaz o küçük balkondaydı. El salladılar. Sis gibi yağan yağmurun gerisinden o da elini salladı.” (Çokum, 2010: 86).

“Gece Rüzgârları”nda Tepeşehir’de gecekondlu sakinlerinin yaptığı eylem sırasında yaşananlar dış odağın gözünden şöyle aktarılır:

“Sonra eylem başladı. Süsen kalabalığın ardında Tepeşehir’in merkezine ulaştıktan sonra kenarda bekleyen kadın yığınlarının arasına karıştı. Çantasından fotoğraf makinesini çıkarıp resim çekti. Polisin kalabalığa uyarıcı seslenişleri Tepeşehir çevresinde yankılanıyordu. Kâğıtlar, naylonlar kuş gövdeleriyle uçuşuyor, solgun toprak havada savruluyordu. Yakılan lastiklerin kara dumanlarıyla sisleniyordu. Asit yağmurlarının sıkça yağdığı bu cılız, yeşerememiş mahallede sloganlar zayıf duvarları sarsıyordu.” (Çokum, 2004: 129).

“Tren Burdan Geçmiyor” adlı romanda da Aysan’ın gazete binasındaki hâli dış odaklama yapılarak hâkim anlatıcı vasıtasıyla şöyle sunulur:

“Binaya gitmeden önce bir büfede yaptırdığı ve henüz soğumamış tostunu gazete çaycısının getirdiği çayın yanında acele etmeden yedi, bir iki gazeteye göz attı. Sonra çıktı.” (Çokum, 2009: 198).

“Arada Kalmış Tebessüm” adlı romanda diyaloglar arasındaki açıklama kısımları dış odaklama yoluyla okura sunulur. Buna şu ifâdeler örnek olarak verilebilir:

“Ve Nerime Vural, Feda’nın az önce söylediklerini savunuyor.” (Çokum, 2012: 128).

“Bunları söyleyen yine Şebnem’dir.” (Çokum, 2012: 142).

“Çok Yapraklı İlişkiler” romanında, anlatı şahıslarının gittiği Uçurtma Şenliği ortamı dış odaklama tekniğiyle okura sunulur:

“Sabah kahvaltı sonrası uçurtma çayırındaki seyyar satıcılardan aldılar uçurtmaları, Şelale’ninki bir soytarı yüzüydü. Ağzı kulaklarında gülüyordu. Başında bir külah, altından püskül püskül saçları çıkmış, burnu yuvarlacık

kırmızıturp biçiminde. Kâğıt ve koz helvacılar, simitçiler, sucuk ekmekçiler, yeşil soğanlı peynirli hazır sandviççiler, ay çekirdekçileri oradaydılar. Bir ara hangarda duran bir uçağı dışarıdan pencerelere yüzlerini yaklaştıırıp seyrettiler herkes gibi. Uçurtmaların renk renk, biçim biçim alçalıp yükselişleri, iplerin birbirine dolanişı, çayıra yayılan ve giderek artan kalabalık, Gülümser’le Şelale’nin en güzel uçurtmaların resimlerini çekmek için koşup durmaları...” (Çokum, 2013: 285-286).

Yazarın romanlarında dış odaklamanın yapıldığı kısımlardaki bu canlı anlatım iç odaklamanın yapıldığı kısımlarda da aynı şekilde devam eder.

3. 6. 2. 2 İç Odaklama

İç odaklama, anlatı şahıslarından birinin merkeze alınarak onun gözünden olay ve durumların anlatımı ya da şahısların tanıtılmasıdır. Bu açıdan bu odaklama tipinde, ilginin üzerinde yoğunlaştığı bir dahilî odak bulunur.

Anlatıcının kimi zaman kendini geri plâna çekerek olayların ilerleyişinin sunulması görevini devrettiği bu iç odaklar, başka bir söyleyişle anlatı şahısları birer “yansıtıcı bilinç” olarak ortaya çıkar. Çünkü okur, “olup bitenleri bir kahramanın gözünden, daha açık bir ifâde ile onun ‘yansıtıcı bilinci’ aracılığıyla gözlemler.” (Tepebaşılı, 2012: 176). Dolayısıyla onun bilincinden geçenler okura aktarılır. Böylelikle anlatıcı iç odağın kişiliğine bürünür.

Yazarın ilk romanı “**Zor**”da sunum sırasında, anlatının temel karakteri olan Kerim’in üzerine odaklanılarak onun gözünden otogarda babasının görünüşü şöyle tasvir edilir:

“Kerim, otobüsün penceresinden baktığında, o ufak tefek adamın telâşlı kalabalık arasında, başını hafifçe omzuna doğru eğmiş, dalgın duruşunu görüyordu. Kasketi, gözlerini gölgelemişti. Güçlü ve katı yanları kaybolmuştu. (Çokum, 1978: 19).

“**Bizim Diyar**” romanında da kimi zaman haricî odaktan dahilî bir odağa yavaşça geçilip onun gözünden olayların aktarıldığı görülür. Romanda Rıfat’ın arkadaşlarından Enver Bey, iç odaklama yoluyla Kerime’nin gözünden şöyle sunulur:

“Kerime kapının aralığını biraz daha büyüttü. Enver Bey... Tepelere bakan koltukta değil. Ayakta. Elleri ardında kenetli. Boyu Rıfat’tan kısa. Dalgın gözleri kapıdan yana çevrildi. Ela... Işıklı, çok renkli; uçucu bir şey görmüş gibi o gözler.” (Çokum, 2012: 122).

“**Hilâl Görününce**” adlı eserde de ilgi merkezinin dış odaktan bir anda iç odağa geçilerek değiştiği ve anlatılanların iç odağın öznel bakış açısından sergilendiği görülür:

“İhtiyarın yanı sıra yürümeğe başladı. Arasıra dönüp, onu inceliyordu. Üstünde belki otuz yerine yama vurulmuş bir hırka vardı. Ayağındaki çarıklar, çarıklıktan çıkmış, paramparça olmuştu. Ama o gene de mağrur, gene de han tavrıyla yürüyordu. ‘İşte bir kılıç artığı...’ diye düşündü. Şu toprakta yaşanan felâketler, onu öldürmemiş, ufaltmış, eritmiş, asırlık bir ağaç gibi eğmiş, bükmişti.” (Çokum, 1993: 61).

“**Ağustos Başağı**”nda anlatma görevini yüklenen hakim anlatıcı, zaman zaman bu yetkiyi anlatı şahıslarıyla paylaşarak anlatılan olay ve durumların müşahidi olmaya yönelir. Romanda yoldan geçen Söğüt taburunun görüntüsü, pencereden onları seyreden Esmâ’nın gözünden şöyle sunulur:

“Söğüt taburuydu bu. Heyecanlandı. Kimi hakî ceket giymiş, kimi fermene ve ağılı çuha. Kalpak, renk renk çevre sarılı fes kalabalığı... Omuzlarında tüfekleri, göğüslerinde fişeklikleri Söğüt’ün içinden akıp gidiyorlar... Puslu güneş yüzlerine vuruyor. Mermerden oyulmuş gibi yüzleri.” (Çokum, 2009: 93).

“**Çırpıntılar**”da okulun düzenlediği koşu yarışmasına katılan Korhan’ın yarış sırasındaki görüntüsü, onu izlemeye gelen annesi Esra’nın gözünden aktarılır:

“İşte şu kırmızı şortlu, ötekilerin yanında daha narin, daha ufak tefek görünen çocuk oydu... Evet Korhan... Bacaklarının çizdiği açılar hiç de yabana atılmaz. Birçoğunu geride bırakmış koşuyor...” (Çokum, 1999: 78).

“**Karanlığa Direnen Yıldız**”da, Feridun’un gözünden yayınevinde tanıştığı Özhan adlı arkadaşı şöyle sunulur:

“Mağrur yüzü taştan yontulmuş bir yayınevi patronu hayallemekteyken, sarışınlığı çehresine tebessüm olmuş, kirpikleri çokçası inik, iki koltuk değneğini itirazsız kabullenmişliği ile Veysel Ağabey’den daha genç, hemen hemen kendi yaşına yakın biriyle karşılaşmıştı.” (Çokum, 1999: 20).

Karakter anlatıcının kullanıldığı **“Deli Zamanlar”** adlı romanda da genç yazarın yanına gidip tanıştığı hattatla ilgili ilk izlenimi şöyle yansıtılır:

“Hattatın gümüşî dağınık saçları, geniş güven veren esmer yüzü, öylece belleğime yerleşiyordu.” (Çokum, 2008: 78).

Sevinç Çokum’un **“Gülyüzlüm”** adlı romanında, hizmet etmek üzere kızını yaşlı bir kadının yanına gönderen ve uzun bir aradan sonra kızıyla karşılaşan Zeynep’in gözünden Ayşenaz’daki değişim şöyle sergilenir:

“Saçları uzamış... Daha önce Zeynep örerdii onları. Şimdi at kuyruğu şeklinde bağlamış. Bir de simli fiyonk takmış. Hanım böyle istiyor demek ki... Üstünde Zeyneb’in hiç bilmediği kırmızı bir kazak, kareli yün eteklik. Ayağında kırmızı terlikler... Bak bak, boy da atmış! Ne kadar çabuk...” (Çokum, 2010: 82).

“Gece Rüzgârları”nda da Süsen’in parkta beklediği sırada gözüne takılanlar iç odaklama yoluyla aktarılır:

“Bir anneanne iki küçük torununu salıncakta sallıyor, çocuklar salıncaktan bıkmınca kovalarına yerdeki kumdan dolduruyor, koşuyor, düşüyor, sonra yine salıncak tutturuyorlardı.” (Çokum, 2004: 127).

“Tren Burdan Geçmiyor”da iç odaklama yoluyla Aysan’ın gözünden seramikçi dükkanında çalışan Simay’ın görüntüsü şöyle belirginleştirilir:

“Üstünde fildişi renginde dik yakalı bir yün kazak, ayağında blucin, boynunda iri parçalı uzun bir kolye...” (Çokum, 2009: 61).

“Arada Kalmış Tebessüm” adlı romanda da Feda’nın çalıştığı resim atölyesi iç odaklama tekniğiyle Günce’nin gözünden şöyle sunulur:

“Ortada koridor, bir yanda küçük bir mutfak ve tuvalet, duş yeri. Arka odanın birinde tablolar. Yarım, tamamlanmış, birtakım karalamalar, renk denemeleri...” (Çokum, 2012: 160).

“Lacivert Taşı”nda anlatı şahıslarından Fazıl, iç odaklamayla Devran’ın gözünden tanıtılır: “Gözlerinin içi gülmeye hazır bir genç. Konuşkan fakat geveze değil ve kendine güvenen biri.” (Çokum, 2011: 275).

“Çok Yapraklı İlişkiler” adlı romanında da dış odaklamadan iç odaklamaya geçilerek yağmurlu bir günde dışarının görüntüsü, odasından dışarıya bakan Yamaç’ın gözünden sunulur:

“Kalkıp pencereye giderek yüzünü cama yaklaştırdı. İlerdeki kır kahvesinde hareketlilik, kapalı bölüme geçme telaşı. Çimlerin aralarındaki taş döşeli yollarda bir koşu, bir iki sesleniş, bir iki gülüş...” (Çokum, 2013: 3-4).

Bu şekilde haricî odakların yanında dahilî odakların da anlatım görevini üstlendiği Sevinç Çokum’un romanlarında, çoğu kez haricî odaklardan okura hissettirilmeden dahilî odaklara geçiş yapılır.

3. 6. 2. 3 Sıfır Odaklama

Sıfır odaklamada, anlatının sunumu sırasında herhangi bir ilgi odağı belirlenmeden olayların ilerleyişinin doğrudan gözler önüne serildiği görülür. Sevinç Çokum’un “Zor” romanında atölyede Kerim ile ustası arasında işe başladığı ilk gün geçen konuşmalar anlatıcının müdahalesi olmadan şöyle sahnelenir:

“- Kaynak ışığına sakın bakma!

- Bir zararı var mıdır usta?

- Hem nasıl. Ağlatır adamı.

- Ağlayasım gelmedikten sonra nasıl ağlarım?” (Çokum, 1978: 30).

“Bizim Diyar”da Rıfat’ın babasıyla dargın olması sebebiyle Rıfat ile kardeşi Kerime arasında geçen diyalog, herhangi bir odaklama olmaksızın şöyle sunulur:

“ ‘Zeynep’e ne demeliyim? Ya Rıza Hoca’ya?’

‘Babamın nişanda bulunmasını şart koşarım.’

‘Öyleyse konağa gel ve babamın gönlünü yap.’

‘Yalvar yakar olmamı mı istersin?’

‘Hiç değilse vazifeni yaptığın bilinsin. Barışmak yolunu açmak sana düşer ağabey.’

‘Bu yolu denedim Kerime.’

‘Bu yol değil. Gelip görünmelisin.’

‘Peki.’ (Çokum, 2012: 157).

Herhangi bir odaklama olmadan karakterlerin canlı bir şekilde kendi duygu ve düşüncelerini sunduğu sıfır odaklama durumuna **“Hilâl Görününce”** romanında da Nizam Dede’nin torunu ile konuşıtuğu şu kısım örnek verilebilir:

“- O atı da malımız çoğalsın, taylarımız olsun diye alacağım oğul. Sürüyü çoğalttık mı yaylalara göç edeceğiz. Tâ sonbahara kadar inmeyeceğiz oralardan.

- Sonra dede?

- İleriye gideceğiz... Yukarılara... Bozkıra oğul.

- Sahi mi?

- İnce ince akan bir su iken, gürleşip yukarılara yol alacağız. Ama sen bunları kimseye söyleme, olmaz mı?

- Olur.” (Çokum, 1993: 18).

“Ağustos Başağı”nda da kimi zaman bir dış odak kullanılmadan ya da herhangi bir şahısa odaklanılmadan karşılıklı konuşmalar sırasında şahısların kendi düşüncelerini aktarması sağlanır:

“- Hadi sen geç kalma eve! Merak ederler. Testileri taşıyabilecek misin? Ben taşıyayım ha? Sen hastasın.

- Sen işlerinden kalma Esmâ Abla... Ben taşırım. Hem iyileştim artık.

- Peki öyleyse...

- Gidip anama göstereyim güllü kesemi...

- Göster bakalım. İçine para da kosun. Öyle de!” (Çokum, 2009: 342).

“Çırpıntılar”da Korhan, sınıfta yaptığı yaramazlıklar nedeniyle disiplin kuruluna çıktığında, öğretmenlerinin onun hakkındaki düşünceleri, herhangi bir ilgi odağı tayin edilmeden şöyle sunulur:

“- Bu çocuk çok uyumsuz.

- Kendini ispatlamak istedi.

- Efendim kendisi açıklasın.

- Korhan sen saygılı bir çocuktun evlâdım, ne oldu böyle?” (Çokum, 1999: 215).

“**Karanlığa Direnen Yıldız**” adlı romanında anlatı şahıslarından Özhan, herhangi bir odaklama olmadan konuşma sırasında şöyle tanıtılır:

“- Bu bizim Özhan! Hukuk mezunu... Dostu az dünyanın bize sunduğu teselli mükâfatı.

- Ben sadece, teşbihimi mazur görün, kanguru yavrusu gibi bir şeyim. Veysel Ağabey beni hep cebinde taşıdı... Daha doğrusu ben bırakmadım izini. Bu tarif yeter sanırım.

- Ben söyleyeyim, paradan yana henüz şansı olmayan bir çocuk bu Özhan. O konuda fazla hırsı da yok.” (Çokum, 1999: 20).

İdealist bir yazarın hikayesini içeren “**Deli Zamanlar**”da, genç yazarın partideki görevinden istifa edeceğini arkadaşı Aypare’ye açıkladığı bölüm, sıfır odaklama ile sunulur:

“- Sanıyorum bitti benim için...

- İstifa mı edeceksin?

- Evet.

- Onların da istedikleri buysa... Kal ve diren bence... Tabii ben senin kararlarına karışmak istemem ama hayat hep öyledir. Nerede olursan ol... Sana uymayan şeylerle mutlaka karşılaşacaksın...” (Çokum, 2008: 94).

“**Gülyüzlüm**”de Ayşenaz ile hastanede yatan Binnur Hanım arasında geçen konuşmalar sıfır odaklama ile sunulur:

“Bahar gelince, tren yolunun öte tarafındaki evlere gideceğiz.”

“Gidebilecek miyim acaba?”

“Ben seni kuş gibi uçururum Binnur Ana...”

“Sen de hep hayal kuruyorsun...”

“Hayal kurmuyorum, içime doğuyor...”

“Öyle yorgunum ki, baharı düşünmek bile beni yoruyor... Hem baharlar eskisi gibi değil artık. Neyse... Evimi ne kadar özledim... Pencerelerimi, dantellerimi, düzenli çekmecelerimi... Benim güzel evim... Dönebilecek miyim dersin? Komşularıma gidebilecek miyim? Kimbilir? Yarınları, öbür günleri düşünmek istemiyorum. Sen yine de evi temiz tut. Bak ne diyeceğim, dolaptaki çikolatalardan yiyebilirsin. Durdukça tatları kaçar onların. Eski lezzetleri kalmaz, yiyebilirsin.” (Çokum, 2010: 107).

“**Gece Rüzgârları**”nda da ünlü bir yazar olan Süsen’in Nilece’nin kendisine okuması için verdiği hikâyeyi değerlendirdikten sonra Nilece ile konuşması sıfır odaklamayla sunulur:

“ ‘Evet evet, çalışman iyi olur. Ama yazmayı bırakma. Çünkü gerçekten yeteneğin var.’

‘Sahi var mı?’

‘Evet.’

‘Benim için umut beslemediğinizi sanıyordum.’

‘Himmet’in devamını merakla bekliyorum.’” (Çokum, 2004: 153).

“**Tren Burdan Geçmiyor**” adlı romanda bir davet sırasında Işıltı ve Aysan arasında geçen konuşmaların sahnelendiği bölümde sıfır odaklama durumu görülür:

“- Siz neler yazıyorsunuz?”

- Ben gördüğümü yazarım, gördüğümü yorumlarım. Gazeteciyim ben, iyi bir gazeteci olmak için çabalıyorum.” (Çokum, 2009: 184).

“**Arada Kalmış Tebessüm**”de yemek davetindeki tanışması sırasında Feda’nın tanınmış bir ressam olan Ramadan Bey ile arasında geçen konuşmalar sıfır odaklama yoluyla sunulur:

“ ‘Yenileri takip edemiyorum. Herkes resim yapıyor. Artık sayıları belli değil! Siz benle çalıştınız mı hiç?’

‘Hayır... Sabri Berkel’le çalışmıştım bir süre.’

‘Sabri Bey benim de hocamdı.’” (Çokum, 2012: 115).

“**Lacivert Taşı**”nda Hicret Bey ve Yadiğâr arasında geçen konuşma sıfır odaklama yoluyla anlatıcı müdahalesi yapılmadan gerçekleşir:

“ ‘Sen çobanlarla birlikte hayvanları çayirlara götürmüyor muydun?’

‘Götürüyordum elbet. Ama bugün gidemedim. Eve su taşıdım.’

‘İyi iyi, aferin.’” (Çokum, 2011: 111).

Yine yazarın **“Çok Yapraklı İlişkiler”** adlı romanında da kimi zaman sıfır odaklama tekniği kullanılır. Buna Şelale ve Yamaç arasında geçen şu diyalog örnek verilebilir:

“ ‘Sizi yolcu etmeye gelirim... Uzun mu kalacaksınız?’

‘Belli olmaz. Aslında Paris güzeldir. Sanırım güneşli bir bahçede olacağım çoğu zaman.’

‘Ben Paris’i görmedim daha.’

‘Gideriz birlikte bir gün...’” (Çokum, 2013: 317).

Yazarın romanlarında bu anlatım tekniğinden faydalanan bölümlerde, bir odaklanmanın olmadığı ve karşılıklı konuşmaların kendi akışı içinde olduğu gibi sunulduğu görülür.

3. 6. 3 Anlatım Tutumları

3. 6. 3. 1 Eleştirel Bakış Açısı

Sevinç Çokum’un 27 Mayıs 1960 İhtilâli’ne yer verdiği **“Karanlığa Direnen Yıldız”** adlı romanında, gözlemci ben anlatıcı tarafından anlatı içinde zaman zaman o kaos günlerinde susup kabuğuna çekilen insanlar ince bir dille şöyle eleştirilir:

“Herşey ileriki zamanlara eksilerek yıpranarak varır. Kaybolması gerekenler de uygun şekilde kaybolur ve eksilmelerini kolayca belli etmezler. Ama zamana karşı koyan nice görünmezlikler de vardır ki, onlar bütün zamanlar boyunca kendilerini unutturmadan yürüyüp gelirler. Bunlardan biri adalettir, diğeri doğruyu söyleme hakkı, bir başkası güçsüze, savunmasızla sahip çıkma yiğitliği... Bir diğeri insanları sevme erdemliliği...” (Çokum, 1999: 10).

Gözlemci ben anlatıcının bu eleştirel tavrı, anlatıda muhteva düzleminin sunumu açısından belli bir işleve sahiptir.

3. 6. 3. 2 Nesnel Bakış Açısı

Nesnel bakış açısında olaylar belli bir mesafeden gözlemlenerek objektif bir şekilde aktarılır. Anlatıcı görüntüde neleri algılıyorsa onları sunar. Dolayısıyla nesnel bakış açısı aynı zamanda sınırlı bir bakış açısıdır. Sevinç Çokum'un **“Zor”** adlı romanında Kerim'in çalışmak için gittiği atölyedeki yazıhanenin görüntüsü belli bir mesafeden olduğu gibi aktarılır:

“Ufak bir yazıhaneye geçtiler. Kirli bir pencere, çelik bir masa, iki üç iskemle, o resimli duvar takvimlerinden...” (Çokum, 1978: 28).

“Bizim Diyar” adlı romanda da Rıfat'ın dağlardaki eşkiyayı kovalamak üzere evden ayrılışı sırasındaki görüntüsü ve hareketleri anlatıcı tarafından nesnel bir anlatımla aktarılır:

“Beyaz bir mintan giydi. Beline kuşak doladı. Zabıt elbisesini dürüp, sandıklardan birine yerleştirdi.” (Çokum, 2012: 132).

“Hilâl Görününce”de misafirlerin bahçedeki görüntüleri, nesnel bir bakış açısı ve oldukça sade bir anlatımla sunulur:

“Misafirlerin bir kısmı ağaçların dibindeki hasır iskemlelere kurulmuş, birbirleriyle sohbet ediyorlardı. Bir kısmı bahçede geziniyor, arasıra durup masalardaki meyvalara uzanıyorlardı.” (Çokum, 1993: 190-191).

“Ağustos Başağı”nda da nesnel bakış açısının kullanıldığı yerlerde kısa ve net bir anlatım şekli tercih edilmiştir:

“Yusuf döndü. Atına doğru yürüdü. Askerlerine el etti. Atlar karlara bata çıka yeniden yola koyuldular.” (Çokum, 2009: 328).

“Çırpıntılar” adlı romanda nesnel bakış açısının kullanıldığı yerlerde şahısların hareketlerinin sunumu oldukça sadelik gösterir:

“Kürsüsüne gidip oturuyor. Bir daha gelmiyor Korhan'ın yanına. Korhan alnını tutup kağıda eğiliyor. Yazıyor.” (Çokum, 1999: 181).

“**Karanlığa Direnen Yıldız**”da Feridun’un ailesiyle birlikte taşınacağı yeni ev, ayrıntıya yer verilmeden nesnel bir bakış açısıyla kısaca sunulur: “Karı koca gezmişlerdi, kaloriferli, asansörlü, manzaralı, ferah dairelerdi.” (Çokum, 1999: 235).

“**Deli Zamanlar**”da genç yazarın gözünden Aypare’nin evindeki eşyalar sunulurken şu şekilde kimi zaman nesnel bir tutum sergilenir: “Mor lâcivert arası jakarlı bir kumaştan döşemelikleri.” (Çokum, 2008: 122).

Sevinç Çokum’un “**Gülyüzlüm**” adlı romanında da Ayşenaz ve annesinin İstanbul’a yolculuk etmek üzere gittikleri otogardaki görüntü, nesnel bir tutumla sunulur:

“Otobüs yıkanmış gövdesi, parlayan pencereleriyle biraz ilerde duruyordu. Meydan süpürülmüştü ama yine de ağaçlardan yaprak yağıyordu. Kahvelerde, başlarını bir gazeteye eğmiş insanlar...” (Çokum, 2010: 28).

“**Gece Rüzgârları**”nda anlatı şahıslarından Süsen’in kahvaltı sofrasında yer alan besinler, nesnel bir tutumla herhangi bir ayrıntıya ya da yoruma yer verilmeden sıralanır: “Zeytin, taze kaşar, beyaz peynir, salam, yumurta...” (Çokum, 2004: 12).

“**Tren Burdan Geçmiyor**”da Mülâyim Usta’nın evinin teras katındaki görüntü sunulurken nesnel bir tutumun benimsendiği görülür:

“Odanın duvarı dibine ve terasa saksılar dizili. Sardunyalar, begonyalar, kırmızı zambaklar ve odadaki öteki gölgecil bitkiler...” (Çokum, 2009: 206).

“**Arada Kalmış Tebessüm**” adlı romanda toplantı salonuna ait görüntü sunulurken nesnel bir bakış açısından faydalanılır: “Gömme lambalar, tavan aplikleri, yer halı döşeli.” (Çokum, 2012: 4).

“**Lacivert Taşı**”nda çalışmak üzere İstanbul’a giden Devran ve Alaca’nın kaldıkları ev, onlara ziyarete gelen Yedigâr’ın gözünden nesnel bir bakış açısıyla anlatılır:

“Yukarıda yan yana iki oda vardı; odalar loştu, arka bahçeden dalları epeyce uzayıp yayılmış bir malta eriği görünüyordu. Geniş yaprakları arasında ikili

üçlü bir arada meyveler, yeni sararmaya başlamıştı. Yerler tahta, üzerine hasır serili, oturmalık birkaç minder atılmış, gömme yüklükte yorgan yastık...” (Çokum, 2011: 336).

“**Çok Yapraklı İlişkiler**”de de Uçurtma Şenliği’nin yapıldığı alanda yer alan seyyar satıcılar nesnel bir şekilde sıralanır:

“Kâğıt ve koz helvacılar, simitçiler, sucuk ekmekçiler, yeşil soğanlı peynirli hazır sandviççiler, ay çekirdekçileri oradaydılar.” (Çokum, 2013: 286).

Bu şekilde yazarın romanlarında nesnel bakış açısı ile ilgili çok sayıda örnek mevcuttur.

3. 6. 3. 3 Öznel Bakış Açısı

Öznel bakış açısında, anlatıcı anlattıklarına kendi yorumlarını da katar. Sevinç Çokum’un “**Zor**” adlı romanında anlatım sırasında anlatıcı bazı yorumları da okurun dikkatine sunar:

“Çocuk uyanışından sonra sürdürdüğü o uyur görünüşten vazgeçti. Eniştesi omzuna vurdu. Birdenbire sevgi dolu, iyi bir insan gibi...” (Çokum, 1978: 17).

“**Bizim Diyar**”da anlatıcının kimi zaman subjektif bir tavır takınarak anlattıklarına kendi yorumlarını kattığı görülür:

“Ayrılıklar Ali Bey’i daha bir yumuşatmıştı. Yine de sevgileri coşkunca değil bir su sızıntısı gibiydi.” (Çokum, 2012: 41).

“**Hilâl Görününce**”de anlatıcı kimi zaman anlattıklarına öznel yorumlar katar:

“Bunları söyledikten sonra Arslan Bey’in kollarına yapıştı. Sanki bir kayayı yerinden oynatmağa çalışıyordu. Sözüm ona güreşiyordu.” (Çokum, 1993: 96).

“Şimdi ise türbe asırların sessizliği içindeydi. Bu akşam saatlerinde koskoca bir yalnızlıkla çevrilmişti.” (Çokum, 1993: 15).

“**Ağustos Başağı**”nda da savaş sırasında meydana gelen görüntüler, anlatıcı tarafından öznel bir bakış açısıyla sunulur:

“Düşmanın topları tepeyi dövmeğe başladı. Göğün rengi yeniden kirlendi. Salkım saçak eylül bulutları kaçıp gittiler. Sonra tüfekler konuşmağa başladı. Bombalar... Ürkek kır çiçekleri güzel, canlı, parlak renklerini kaybettiler. Ve aşağıda kum gibi düşman piyadeleri belirdi. Derken Türk topları kükremeğe başladı. Kum taneleri geriler dibi oldu.” (Çokum, 2009: 289).

“Çırpıntılar”da Esra ve Tekin’in ayrılık kararı, anlatıcı tarafından öznel bir bakış açısıyla yorumlanır:

“Bu bir duvarın yıkıldığı, kırılmış kristal parçalarının artık bir araya gelemeyeceği bir andı.” (Çokum, 1999: 260).

“Karanlığa Direnen Yıldız”da Feridun’un çalıştığı matbaada çıkan yangınla karşılaştığı an, öznel bir bakış açısıyla anlatılır:

“Feridun Babıali Yokuşu’nu tırmanıp Veysel Ağabey’in matbaasına geldiğinde binayı sarmış siyahlık, tüten dumanlar, kapı önüne yığılmış yanık bir şeyler, kaldırım diplerinden akan sular farklı bir günü çoktan çizgilemişti. Sonrası bir yürek çırpıntısı hâlinde yetmiş sayfalık romanının üzerinden geçti.” (Çokum, 1999: 86).

“Deli Zamanlar”da karakter anlatıcının gözünden Selime’nin dış görüntüsü öznel bir tutumla sunulur: “Selime buydu... Anadolu kırlarının güneşli yüzü...” (Çokum, 2008: 12).

“Gülyüzlüm”de Nurcan Hanım’ın evindeki mobilyaların görüntüsü, Ayşenaz’ın gözünden öznel bir bakış açısıyla şöyle sunulur:

“İçine bir korku yürüdü. Salondaki eşyalar heybetli görünüşleriyle her biri insan gibi köşelere kurulmuşlar, uzun kolları, sırtlarında pelerinleriyle öylece Ayşenaz’a bakıyorlardı. Üstelik bunların ayakları arslan biçimindeydi.” (Çokum, 2010: 64).

“Gece Rüzgârları”nda da anlatım sırasında öznel bir tutumla kimi zaman benzetmelerden faydalanılır: “O bunu düşünürken Nilece elindeki kâğıtları masaya bıraktı. Ölmüş bir kuşun kanatlarınca.” (Çokum, 2004: 16).

“**Tren Burdan Geçmiyor**”da Simay’ın görüntüsü anlatı şahıslarından Nüzhet’in gözünden öznel bir bakış açısıyla şöyle sergilenir: “Simay... Bal ışımasında gülen bir kız.” (Çokum, 2009: 85).

“**Arada Kalmış Tebessüm**”de Günce’nin yol boyunca telâşlı hâli Feda’nın gözünden öznel bir bakış açısıyla sunulur:

“Kanat çırpın bir hal var yüzünde. Kanat çırpıyor, uçamıyor, göç yolunu yitirmiş, yetişememiş bir kırlangıç paniği...” (Çokum, 2012: 242).

“**Lacivert Taşı**”nda Hicret Bey, oğlu Devran’ın dış görünüşünü öznel bir bakış açısıyla şöyle değerlendirir: “Fındıkkabuğu renginde gözleri, gümrah siyah saçları cesareti ve ataklığı yansıtıyor.” (Çokum, 2011: 56).

“**Çok Yapraklı İlişkiler**” adlı romanda da anlatıdaki Sırça Köşk’ün sunumunda öznel bir bakış açısı kullanılır:

“Gece içlerinde ışıklar yandığı zaman Sırça Köşk ağaçların arasında renkli bir çiçek feneri gibi gülümsüyordu.” (Çokum, 2013: 6).

Bu örneklerde görüldüğü gibi öznel bakış açısı yazarın romanlarında sıkça karşılaşılan bir bakış açısı tipidir.

3. 6. 3. 4 Karamsar Bakış Açısı

Bir anlatıda, karamsar bakış açısı, anlatıcının olay, durum ya da şahıslar hakkında kullandığı birtakım olumsuz ifâdeler yoluyla okura sezdirilir. Çünkü, “dile ait göstergeler, bir göndergeyi dış dünyada bulunan bir varlığı ifâde ederken onları kullanan insanın bu gönderge karşısındaki tavrını da ortaya koyar.” (Aktaş, 2007: 32). Sevinç Çokum’un “**Zor**” romanında, Kerim’in annesi Sultan Kadın’ın dış görünüşü, iç odağın gözünden sunulurken karamsar bir anlatım tutumuyla karşılaştırılır:

“Şimdi, avurtlarının çöküntüsü, dişlerinin seyrekliği ve göz altlarında belirmiş çizgiler o duru güzelliği karalayıp silmiş.” (Çokum, 1978: 8).

Yine Rumeli'deki savaş ve göçün anlatıldığı **“Bizim Diyar”**da düşmanı püskürtmek amacıyla savaşa giren Osmanlı ordusunun savaş öncesindeki hâlinin karamsar bir tavırla, âdeta savaş sonrasındaki yenilginin belirtilerini verecek şekilde sergilendiği görülür:

“Sabah sis inmişti vadiye. Her şey susmuştu. O, kuşların bile çekilip gitmiş olduğunu düşündüren sessizlikte tekerleklerin dönüşü, piyadelerin yürüyüşü köylere bir hüznün bırakıp uzaklaşıyordu. Solgun sarı, aç, şimdiden yorgun asker... Hâlâ savaşacaklarına inanmamış görünüyorlar. Uyku isteği, sıcak bir yere sığınma duygusu yüzlerinden silinmemiş.

Siperler kazılıyor, kum torbaları yığılıyor, toprakların yerleştirilmesi zorluğuna ansızın bir yağmur da ekleniyor. Göz açtırmayan bir sağanak...” (Çokum, 2012: 192).

Yazarın kullandığı bu bakış açısının anlatı içinde belli bir işlevinin bulunduğu görülür. Yine aynı şekilde yazar, romanlarında iyimser bakış açısından da faydalanmıştır.

3. 6. 3. 5 İyimser Bakış Açısı

Anlatıcının anlattıklarıyla ilgili ifâdeleri onun bakış açısının bir yansıması olduğundan bir anlatıda iyimser bakış açısı, anlatıcının kullandığı olumlu ifâdeler vasıtasıyla belirginleşir.

Sevinç Çokum'un pek çok sıkıntı çekmelerine rağmen yaşama sevinçlerini kaybetmeyen anlatı şahıslarına yer verdiği **“Gülyüzlüm”** adlı romanında iyimser bir bakış açısından faydalandığı görülür. Romanda Ayşenaz hasta babasının ve ona bakan annesinin hastaneden dönecekleri gün büyük bir sevinç yaşarken etrafın görüntüsü de bu mutluluğa paralel bir şekilde iyimser bir bakış açısıyla sunulur:

“Her şey güzeldi. Bayrama hazırlık gibi... Keyifle öten horozlar, insanların bahar güneşiyle yıkanan bahçelerden seslenişleri, dağı tepeyi bürümüş papatya, ballıbaba kalabalığı, tepelerin üstünde dinlenen salkımlı bulutlar...” (Çokum, 2010: 11).

Karakter anlatıcı figürünün kullanıldığı **“Lacivert Taşı”** adlı romanda da uzun bir yolculuktan sonra evine dönmenin heyecanını yaşayan Hicret Bey'in gözünden çevredeki görüntü iyimser bir bakış açısıyla sunulur:

“Toprağın üzerinde sabaha karşı hafiften yağan karın ince örtüsüne karşılık, gök gür bir maviliğe bürünmüştü. Sanki birdenbire güneş açacak, baharın çiçek eziği kokusunu duyacaktım.” (Çokum, 2011: 52).

Bu parçalar, yazarın romanlarında yer verdiği iyimser bakış açısının birer örneğidir.

3. 7 Dil ve Üslûp Oluşumu

3. 7. 1 Şiirsel Üslûp

Şiirsel üslûp, özgün imgeler ve ahenkli anlatımla romanda yakalanan şiirsel söyleyiştir. Sevinç Çokum, romanlarında çoğu kez anlatımına şiirsel bir incelik katmış ve böylelikle okurun duygularına hitap etmiştir. Zaten yazar, bunu bir röportajı sırasında “Ben hikâyelerimde de romanlarımda da şiirsel bir üslubu benimserim.” (Çokum, [www. yayim.meb.gov.tr/dergiler](http://www.yayim.meb.gov.tr/dergiler), 08. 09. 2011) sözleriyle açıkça belirtir.

Sevinç Çokum, ilk romanı “**Zor**”da anlatım sırasında yer verdiği kısa tasvirlerle ve eksiltili ifâdelerle okurun çağrışım gücünü harekete geçirmeye çalışır: “Kerim’in gözleri, güneşin batışını açıklayan parça parça pembeliklere takılıyor. Ta ötelere...” (Çokum, 1978: 220).

“**Zor**”da yazar, okurun çağrışım gücünü harekete geçiren bu şekildeki eksiltili anlatımın yanında, kimi zaman sembolik anlatımlara da yer verir. Böylelikle yazar, duygu ve düşüncelerin somutlaşmış birer ifâdesi olan semboller yardımıyla belli anlamları imâ ederken aynı zamanda, anlatacaklarını estetik bir şekilde sunma imkânına da ulaşır. Yazarın “**Zor**” adlı romanında iş bulmak amacıyla köyden gelen Kerim’in işyerine gittiği ilk gün içinde duyduğu huzursuzluk hâli, “gök” ve “orman” görüntüsünden faydalanılarak sembolik bir anlatımla şöyle sunulur:

“Hanın loş merdivenlerinden yukarıya çıkarken açık kapılardan dışa taşan gürültüler, geniş mavi bir göğü, içinde saklı bir ormanı silip götürdü. Ürkekliği çoğaldı.” (Çokum, 1978: 28).

Yazarın şiirsel anlatımından izler taşıyan romanlarından biri de **“Bizim Diyar”**dır. Yazarın bu romanında, birtakım özgün benzetmeler yoluyla duyguları yoğunlaştırarak sunduğu görülür:

“İncecik kâğıt, avucunun içinde ıslanmış ipek bir mendil gibiydi. Deniz kokuyordu. Kim bilir, belki de ona öyle geldi. Avuçlarının içinde kayboluverecek, uçuverecek, suya dökülüverecek...” (Çokum, 2012: 52).

Yine romandaki şiirsellik yüklü, etkileyici anlatım, bazı soyut kavramların somutlaştırılması sırasında kullanılan sembolik anlatımlarla desteklenmiştir. Romanda anlatı içinde sıkça yer verilen “hürriyet” kavramının anlamı, birtakım benzetmelerle çağrıştırılır:

“Yüklüğün birini açtı. Bir lavanta kokusu vurdu dışarıya. Çarşaf, yorganlar, yüzleri kanaviçe işli yastıklar karanlıktan sıyrılıp gün ışığına çıktı. Hürriyet böyle bir şey olmalı. Aydınlığa kavuşmak gibi. Ya ablaları? Onlar bilirler mi hürriyetin ne olduğunu? Bazı geceler, gülüşmelerini iştir dururdu. Hürriyet, gülüşlere benzer bir şeydir. Hürriyet, Pembe Abla’nın çeyiz sandıklarına resmedilen kuşlar ve bahçeler gibi.” (Çokum, 2012: 6).

Soyut bir kavram olan “hürriyet”, roman şahıslarından Rıfat’ın gözünden “aydınlığa kavuşmak”, “gülüş”, “kuş” ve “bahçe” görüntülerinden yararlanılmak suretiyle bir resim gibi sunulmuştur.

“Hilâl Görününce” romanında da benzetme yoluyla soyut kavramlar göz önünde canlandırılır: “Karanlık, ağır, yapışkan bir şey olmuştu. Boğulur gibiydi.” (Çokum, 1993: 32).

Yazar bu şekilde kullandığı özgün benzetmelerle birlikte, zaman zaman faydalandığı seci sanatıyla da nesri nazma yaklaştırır:

“Bahçesaray yine bizimdi, yine içi dolu üzümdü. Çarşıya girdiğinde, demircilerin, bakırcıların gürültüsü bile Bahçesaray’ın onlara ait olduğunu anlatıyordu. Ötede Hansarayı hüznle dursa da... Gölge ahşap evler, eski günlere dalıp gitmiş olsa da...” (Çokum, 1993: 42-43).

“Ağustos Başağı”nda da yazar zaman zaman bol çağrışımlı, eksilteli ifâdelerle nesir bünyesinde nazım ahengini yakalar:

“Ama sevinçler uzun sürmüyordu. Bir acı, bir sevinç... Birbirleriyle kovalamaca oynayan iki haylaz...” (Çokum, 2009: 378).

“Yusuf şimdi bir yağmur bulutu olmak istiyor. Ya da bir su damlası... Pencerenin kıyısında bir yerde kaybolup gitmek...” (Çokum, 2009: 194).

Gurbetçi bir ailenin hikâyesine yer verilen **“Çırpıntılar”** adlı romanda, akşam manzarası sunulurken, özgün ve çarpıcı ifâdelerle, içerik yoğunlaştırılır: “Akşam oluyordu. Gurbetin rengini süzüyordu akşam. Usulca.” (Çokum, 1999: 11).

Yine romanda, şahısların duyguları sunulurken sembolik anlatımlardan faydalanılır. Anlatıda kızkardeşinin vefat ettiğini öğrenen Tekin’in bu sıradaki duyguları, benzetmeler yoluyla şöyle somutlaştırılır:

“Aysun’la birlikte İstanbul da yanıp kül olmuştu. Büyük çatırtılarla evler göçmüş, çiçek açmış bahar ağaçları yanmıştı.” (Çokum, 1999: 88).

“Deli Zamanlar”da zaman zaman yer verilen ahenkli bir anlatımla nesir nazma yaklaştırılır:

“Yağmur içimdeydi. Omuzlarıma dostça dokunuyor, saçlarıma karışıyordu. Heybem ıslanıyor ve defterim üşüyordu.” (Çokum, 2008: 9).

“Arada Kalmış Tebessüm”de dinlediği türkünün Feda üzerindeki etkisi sunulurken özgün benzetmelerden faydalanılarak anlatıma şiirsel bir incelik katılır:

“Türkü içine akşam isi gibi, kar sızısı, kurşunlu gökler gibi doluyor; yıldızsız çorak gökler gibi... insansız denizler gibi kaplıyor üstünü.” (Çokum, 2012: 144).

“Çok Yapraklı İlişkiler” adlı romanda da anlatıda yer alan büronun görüntüsü ahenkli bir anlatımla şöyle sunulur:

“İçerisi sıcaktı, içerisi yatışmış bir yaz deniziydi. Cilalıydı her şey, tozları alınlık, içerisi buyruk vermeye hazır. Sıralıydı dosyalar, kitliydı çekmeceler, ayak sesleri yavaş, kapılar usulca...” (Çokum, 2013: 40).

Bu şekilde çoğu zaman Sevinç Çokum’un romanlarında onun şiirsel üslûbunun izlerini bulmak mümkündür.

3. 7. 2 Leitmotiv Kullanımı

Leitmotiv, “bir eserde, bir duyguyu, bir düşünceyi veya kişiliği göstermek için sürekli tekrarlanan motif, ana motif”tir. (Türkçe Sözlük, 1998: 1457). Sevinç Çokum romanlarında leitmotiv tekniğinden de yararlanır.

Kerim adlı bir köy çocuğunun iş bulmak için gittiği gurbette yaşadığı zorlukların anlatıldığı **“Zor”** adlı romanda, anlatının anlam boyutu, romanın muhtelif kısımlarında tekrar edilen “zorlanan soluk” (Çokum, 1978: 30), “zorlukları olacak” (Çokum, 1978: 33), “zor olacak” (Çokum, 1978: 64) şeklinde tekrarlanan ifâdelerle desteklemiştir. Yine evlerin dışarıya açılan bir parçasını, içerden dışarıya bakışı temsil eden “pencere” kelimesi de anlatıda yer alan bir leitmotiv olarak okura ulaşır. Kerim İstanbul’a gitmeden önce köydeki evlerinin “o ufacık pencere(s)i’nin dibinde” (Çokum, 1978: 16) yer alır. Ancak İstanbul’a gittikten sonra gurbete, evinden dışarıya çıkar. Bundan sonra ailesi pencerenin ardında kalır. Romanın anlam düzlemine katkı sağlayan “pencere” kelimesinin kullanıldığı yerler şöyle sıralanabilir:

“Pencerede mavimsi bir koyuluğa bürünen köyün bir ufacık parçası...”
(Çokum, 1978: 7).

“Ninesinin dönüşünü pencereden gördü.” (Çokum, 1978: 18).

“Zühre Nine, o ufacık pencereden görür görmez gözleriyle bu gidişi izliyor.”
(Çokum, 1978: 19).

“Gün batıyor. Ufacık bir pencere... Zühre Nine’nin görür görmez gözleri...”
(Çokum, 1978: 223).

“Bizim Diyar”da romanın adı olan “bizim diyar” ifâdesi anlatının temel leitmotivi olarak yer alır. Roman boyunca, Rumeli’den zorla koparılış karşısında bir haykırışı, Rumeli’yi kaybediş sırasındaki çaresizliği ve hiçbir zaman kendi vatan toprağını unutamayışı vurgulayan bu kelime grubunun anlatının muhteva boyutunu destekleyecek şekilde, anlatı şahısları tarafından zaman zaman kullanıldığı görülür:

“ ‘Burası bizim diyardır.’” (Çokum, 2012: 102).

“ ‘Bizim diyar... Elden gitti mi?’” (Çokum, 2012: 249).

“ ‘Rumeli göklerinde de böyle yıldızlar ışıymış mıdır bu gece? Ve daha başka yerlerde...’

‘Kim bilir?’ dedi Asiye. ‘Bizim diyarlarda hep ışıktır.’ (Çokum, 2012: 265).

“**Hilâl Görününce**” romanında çoğu zaman anlatı şahıslarının sunumunda faydalanılan ve “kaya gibi” (Çokum, 1993: 17), “hırçın kayalara benzeme” (Çokum, 1993: 208) şeklindeki ifadeler içinde kullanılan “kaya” kelimesi anlatının leitmotivi olarak belirginleşir. Romanda kaya gibi sağlam, kuvvetli ve dinç bir yapıya sahip olan Arslan Bey’i, Rus çiftlik beylerinden İgor Gregoroviç’in bahçesinde düzenlenen eğlenceye katılan misafirlerden birisinin güreşmek amacıyla çekiştirmesi, anlatıcı tarafından âdeta bir kayanın yerinden oynatılmasına benzetilir:

“Bunları söyledikten sonra Arslan Bey’in kollarına yapıştı. Sanki bir kayayı yerinden oynatmağa çalışıyordu. Sözüml ona güreşiyordu.” (Çokum, 1993: 96).

Aslında Arslan Bey’in verdiği bu mücadele, bu karşı koyuş, kendi topraklarından zorla atılmak istenen Kırım Türklerinin kaya gibi memleketlerinin toprağıyla kaynaşmış olduklarını ve bundan dolayı da yurtlarından atılmalarının mümkün olmadığını anlatır. Nitekim bu durum, Nizam Dede’nin demirden alet yapmak üzere gittiği Tepegerman dağlarındaki günlerinin anlatıldığı kısımlarda şöyle vurgulanır:

“Gün geçtikçe, o hırçın kayalara benzemeğe başlamıştı. Onların bir parçası olduğunu hissediyordu.” (Çokum, 1993: 208).

“**Ağustos Başağı**”nda Yusuf karakterinin hassas ve tedirgin yapısının sunulmasında sık sık tekrarlanan “kara vagon” motifi anlatının leitmotivi olarak ortaya çıkar. Yusuf sıkıntı anında hep şuuraltına yerleşen geçmişte cephede çektiği “kara vagon” çilesini yeniden yaşar:

“Hepsi bir o kara vagonlarda...” (Çokum, 2009: 15).

“Yusuf o kara vagonun çilesini yeniden yaşayacaktı ki, Abdullah Bey yumuşak sesiyle araya girdi.” (Çokum, 2009: 28).

“Yusuf bir kara vagonun içinde. Kapılar üstüne kilitlenmiştir. Boğuluyor. Kulaklarında soluya soluya geçen trenler ve kalbinin atışları...” (Çokum, 2009: 61).

“İşte kara vagon... Yusuf bir an Kut’ül Amare’den dönüş sıkıntısını yaşar gibi oldu.” (Çokum, 2009: 249).

“**Çırpıntılar**”da, anlatı şahıslarından çabuk sinirlenen bir yapıya sahip olan Esra’nın bu özelliği, onun sinirli ve endişeli olduğu zamanlarda açığa çıkan belli tavır ve davranışlarının tekrarlanması suretiyle şöyle pekiştirilir:

“İşlemeli opal mendilini didikliyordu kadın. Öfkesi durulmamışken kağıdı bir daha okudu kadın.” (Çokum, 1999: 45).

“Esra yüzünü eğip elindeki mendili didikledi.” (Çokum, 1999: 69).

“Esra mendilini dişleyip duruyordu.” (Çokum, 1999: 132).

“Esra koltuğa çökmüştü şimdi. Parmakları birbirini didikliyor.” (Çokum, 1999: 256).

“Esra’nın parmakları birbirini didikliyor.” (Çokum, 1999: 260).

Genç bir yazarın yaşam serüvenine yer verilen “**Deli Zamanlar**”da anlatının sunumu sırasında sık sık tekrarlanan “yürüme” ve “yürüyüş” kelimeleri romanın temel karakteri olan genç yazarın ideallerine ulaşma yolunda yavaş yavaş ilerleyişini ve “olmaya ermek” için kendi içinde yaptığı iç yolculuğu ifâde eder:

“Uzun yürüyüşüm böylece başladı.” (Çokum, 2008: 7).

“Ben de olmaya ermek için yürümeliydim öyle... Yürümeli yürümeliydim Yunusça...” (Çokum, 2008: 81).

“Uzun yürüyüşüm böyle başladı.” (Çokum, 2008: 195).

“**Lacivert Taşı**” adlı romanda da bazı cümleler sık sık tekrarlanarak leitmotiv tekniğinden faydalanılır. Bunlardan birisi Hicret Bey’in sürekli kulağında yankılanan “Onu kaybetme!” sesidir:

“ ‘Onu kaybetme! Onu kaybetme!’

‘Neyi?’ diye soruyorum. ‘Kimi? Kaybedilmemesi gereken ne?’ ” (Çokum, 2011: 7).

“ ‘Onu kaybetme!’ diyordu bir ses.” (Çokum, 2011: 9).

“ ‘Onu kaybetme! Onu kaybetme...’ diyor bir ses. Uzak fakat içimde gibi...” (Çokum, 2011: 19).

“ ‘Onu kaybetme... Onu kaybetme!’” (Çokum, 2011: 25).

“Yollar boyunca ‘Onu kaybetme!’ diye haykıran ses kimin sesiydi bilmiyorum.” (Çokum, 2011: 51).

“Yollar boyunca zaman zaman işittiğim o kaygılı sesi hatırladım. ‘Onu kaybetme! Onu kaybetme!’ diye sesleniyordu. Sulara eğildiğimde ulu çınarların gölgesinde, çadırımda uykuya dalarken... Kaybetmemem gereken neydi? Kimdi?” (Çokum, 2011: 113).

“‘Onu kaybetme! Onu kaybetme...’ diye sesleniyordu.” (Çokum, 2011: 129).

“‘Onu kaybetme! Onu kaybetme...’ diye.” (Çokum, 2011: 163).

Romanda Hicret Bey’in duyduğu bu ses, lacivert taşına, daha doğrusu bu taşın manası olan ailesinin sahip olduğu birlik, beraberlik ve huzura işaret eder. Zaten anlatı boyunca önce Hicret Bey, sonra oğlu Devran, daha sonrasında da manevî oğlu Yedigâr hep aileyi bir arada tutmak için uğraşır.

Yine romanda leitmotiv niteliğinde tekrar edilen bir cümle küçük farklılıklarla okurun karşısına çıkar:

“Ben bir çerçiyim, kırık bir aynanın ardından hayatın içine daldım ve önümde bir duvar yıkıldı, şehrimden çıkıp kıvrımlı yollar yürüdüm, uzak kentlere girip çıktım.” (Çokum, 2011: 6).

“Ben bir çerçiyim, kırık bir aynanın ardından hayatın içine daldım ve önümde bir duvar yıkıldı... Ben yürüdüm ve korkmadan yürüdüm.” (Çokum, 2011: 51).

“Ben bir çerçiyim, kırık bir aynanın içinden hayata daldım ve korkusuzca ilerledim.” (Çokum, 2011: 66).

“Kırık bir aynanın içinden hayata dalmıştım ve önümde bir duvar yıkılmıştı.” (Çokum, 2011: 121).

“Kırık bir aynanın ardından hayatın içine dalmıştım; önümde bir duvar yıkılmıştı.” (Çokum, 2011: 143).

“Ben bir çerçiyim. Kırık bir aynanın içinden hayata daldım ve yürüdüm.” (Çokum, 2011: 163).

Romanda Hicret Bey'in kendisini tanıttığı kısımlarda sık sık tekrar ettiği bu ifâdeler, onun ticaret için kervanla yaptığı yolculuklardan ziyade hayat yolculuğundaki cesur adımlarını ve her seferinde yeni bir şeyler öğrenerek yoluna devam edişini belirtir.

Sık sık tekrarlanan kelime, kelime grupları ya da hareketleri içeren bu tekniğin, yazarın romanlarında hem anlatının üslûbunun oluşmasına hem de anlatının derin yapısının anlaşılmasına katkıda bulunduğu görülür.

3. 7. 3 Tahlil Üslûbu

“Üslûp anlatım tekniklerinin bir sonucu” (Akyıldız Bayrak, 2008: 16) olduğundan, bir anlatıda iç çözümleme tekniğinin yardımıyla insanların ruh dünyasının sergilenmesine yoğun bir şekilde yer verilen kısımlarda, anlatım da tahlilî bir nitelik gösterir.

Sevinç Çokum'un olaylardan çok karakterleri ön plâna aldığı ve onların duygu ve düşüncelerine sıkça yer verdiği **“Zor”** adlı romanında da tahlilî bir sunumun yoğunluğu kendisini belli eder. Anlatının her aşamasında duygu ve düşünceleri belirtilen Kerim'in iç dünyası tahlil yoluyla şöyle yansıtılır:

“Buraya gelişinde nasıl da ürkmüştü halasından. Kovulacağını sanıyordu. Ablasının o sevgi dolu, yumuşak halleri ile halasının sert ve küskün sesi arasında bocalayıp durmuştu. ‘Benim yüzümden sıkıntıya giriyorlar. Gidip parklarda mı yatsam?’ diye düşünmüştü. O yün yatakta Sırma yatıyordu. Kerim’e yatması için halanın odasındaki o sert sedir gösterilmişti. Yine de parklarda yatmaktan iyidir.” (Çokum, 1978: 217).

Yine yazarın, **“Bizim Diyar”** adlı romanında yer alan şahısların iç dünyalarının sergilendiği kısımlarda zaman zaman tahlil üslûbu oluşur. Çocukluk yıllarında Rıfat'ın çok korktuğu babasından şefkat gördüğünde neler hissettiği şöyle anlatılır:

“Birdenbire yepyeni bir Ali Bey bulmuştu karşısında. Birdenbire sevildiğini yüreği çarparak anlayıvermişti. Odadaki yabancılığı kaybolmuştu şimdi. O akaju masayla uzaklığı son bulmuştu. Üstündeki beş hokkalı yazı takımına, kalemdan ve divitlere ünnap kalem açacağına dokunmasa bile, korkmadan yaklaşabilmişti.” (Çokum, 2012: 12).

“Hilâl Görününce”de sık sık hayal kurup derin düşüncelere dalan Giray karakterinin ruh tahliline yer verilen bölümlerde tahlil üslûbu ön plâna çıkar:

“Giray’a öyle geldi ki, bu adam geçmişin havasını soluyamadığı an ölür giderdi. İçinde bir eziklik duydu. ‘Bu adamın, bu vefalı türbe bekçisinin yanında ben neyim ki?’ diye düşündü. Adam sanki bir yaralıya, yahut çölde kalmış birine su götürür gibiydi.” (Çokum, 1993: 61).

“Ağustos Başağı”nda da anlatı karakterlerinin duygu ve düşüncelerinin yoğunlaştığı kısımlarda tahlil üslubunun etkisiyle anlatımın akışı yavaşlar. Anlatıda Esma’nın Ayşe Ana hakkında zihninden geçenlerin aktarıldığı bölüm buna örnek verilebilir:

“Hani babasının bir lâfı vardı. ‘Taşı sıkırsa suyunu çıkarır...’ diye. İşte bu kadın da öyleydi. Taşı sıkırsa suyunu çıkarırdı. Ona Ayşe Ana değil, Koca Ana veya Koca Nine diyesi geliyordu. Sevivermişti onu. Çünkü, acılarına göğüs germişt, ezilmemişt, bu acıların altında. Dimdik, bir yabanî ağaç gibi bir kayanın tepesinde dibine gölge vermişt. Gözlerinden, kan kırmızı yanaklarından, geniş göğsünden, kaba ellerinden bir yaşama gücü fışkırıyordu. Sonra bir sevgi... Gür, verimli bir sevgi...” (Çokum, 2009: 129).

“Çırpıntılar” adlı romanda, tahlillerden yoğun bir şekilde faydalanılsa da anlatımda sıkça yer verilen diyaloglarla ve tahlillerin kısa tutuluşuyla anlatımdaki akıcılık kesilmeden devam eder. Romanda tahlil üslûbuna şu kısım örnek verilebilir:

“Tekin’in akşam karanlığında belirsiz aydınlıkların vurduğu yüzündeki üzüntü çizgileri Esra’ya sonsuza kadar kalacakmış gibi geldi. Bundan derin bir korku duydu. Yüreğinde ağlayan, ağlamaktan katılan birisi vardı kadının. Yüreği ikiye bölünmüştü. Sürekli kuruyan ağzı kelimeleri bulamıyordu.” (Çokum, 1999: 88).

Bir dönem yaşanan siyasî olaylara yer verilen **“Karanlığa Direnen Yıldız”**da gazeteci Feridun’un anlatı boyunca çevresindeki gelişmeleri değerlendirmesi söz konusu olduğundan romanın her aşamasında tahlilî bir sunumun yoğunluğu kendisini hissettirir:

“Feridun babasının bu hoşgörüsüne, bağışlama yanlısı tutumuna akıl erdiremiyordu... Gerçekten Enis Bey’i fikirlerine uymadığı için cezalandırmaya kalkan kimsenin burada, bu odada aynı habis düşünceyle kıvranmadığı ne malumdu? Yeni bir hile, yeni bir oyun peşinde olmadığı? Onlardan birisi babasının mahvını istemişt... Ama o şimdi sevgiden,

dostluktan söz ediyordu. Hürriyet esrikliğı olsa gerek. Demek o imtihan, kötöleri affettirecek kadar zorluydu...” (Çokum, 1999: 184).

Anlatı boyunca genç bir yazarın iç dünyasında olup bitenleri ya da çevresindeki olay, durum ya da şahıslar hakkındaki yorumlarını okurla paylaştığı **“Deli Zamanlar”** adlı romanda, tahlil üslûbu ön plâna çıkar:

“Dostun hikâyesi beni etkilemişti. Bütün bu anlattıklarıyla onu yeni baştan değerlendirmeye koyuldum. Ana baba kanatları altında tek çocuk olarak büyüse de kendi hayatını kendisi kurma yolunda aşırı bir tutkusu olduğunu görüyordum.” (Çokum, 2008: 157).

Diyaloglara sıkça yer verilip akıcı bir anlatımın kullanıldığı **“Gülyüzlüm”**de, tahlillerin bulunduğu kısımlarda da bu canlı anlatımın varlığını sürdürdüğü görülür:

“Bunları yaparken aklından köyünü geçirmiş, oğullarını, küçük torununu. Selma Gelini ve öteki yakınlarını hatırlamış, parça bölük yaşamının sızısı yine içine dolmuştu.” (Çokum, 2010: 124).

“Gece Rüzgârları”nda yazar ve gazeteci Süsen’in düşüncelerine yer verilen bölümlerde tahlilî bir sunumdan yararlanılmıştır:

“Hiçbirşey insan kadar karmaşık bir yapıya sahip değildi. Oksijenle hidrojenin birleşip su molekülünü oluşturması kadar basit değildi insanı çözmek. En iyisi kendi haline bırakmaktı elbette.” (Çokum, 2004: 156).

Anlatı şahıslarının daha ziyade iç dünyalarıyla okura sunulduğu **“Tren Burdan Geçmiyor”** adlı romanda da tahlil üslûbuna örnek olarak şu kısım verilebilir:

“Bir umutsuzluk kaplamıştı bütün benliğini Aysan’ın, deminki kayıtsızlığı, belki de şaşkınlığın getirdiği resim çekme önceliğinin ardından silinmişti. Onun adına ne yapabilirdi ki?” (Çokum, 2009: 201).

“Arada Kalmış Tebessüm”de ruh tahlillerine yer verilen kısımlarda tahlil üslûbu ön plâna çıkar:

“Üst noktalara astığı ve anlattıklarını kimseyle paylaşmak istemediği, bütün sırlarıyla saklı kalacağına inandığı tablolarının duvarlardan indirildiğini düşünüyor. Anlatmaya çalıştıklarının gizemliliği kalmamıştır sanki. İçinde

bir damar yırtılmış veya yarılmış gibidir; kanı boşa akmaktadır.” (Çokum, 2012: 116).

“**Lacivert Taşı**”nda da karakter anlatıcının kendi iç dünyasını samimi bir şekilde okurla paylaştığı kısımlarda tahlilî bir sunuma başvurulur:

“Anlayamıyordum dediklerini, anlamak istemiyordum, anlamaya gücüm yetmiyordu. Işığım uzayıp yetecek güce sahip değildi. İçimdeki tortu hâlâ derin ve koyuydu. Neden böyleydi bilmiyorum.” (Çokum, 2011: 120).

“**Çok Yapraklı İlişkiler**” adlı romanda da şahısların iç dünyalarının sunulduğu kısımlarda, akıcı bir şekilde ilerleyen tahlil üslûbu dikkat çeker:

“İçinin acısı daha baskın. İç acısı çok derinde oluyor. Kollarıyla sarıyor gövdesini, deli gömleği giymiş gibi. Ucundan kibritle tutuşturulmuş üçü beşi bir arada bükülü kâğıtlar hâlinde alev alıyor bedeni.

Ve ağlıyor. Karanlık bir tünelin içine sıkışmış, çıkamıyor?” (Çokum, 2013: 307).

Yazarın romanlarında, iç çözümleme tekniğine paralel şekilde tahlilî üslûp oluşur. Bu kısımlarda da yine Sevinç Çokum’un süsten arınmış sade dili ve okuyucuyu saran samimi üslûbu belirginleşir.

3. 7. 4 Montaj

Bir yazarın, başka bir yazara, bir şaire ait ya da anonim bir metni, bir ifâdeyi kendi eserinin dokusu içinde kullanması neticesinde ortaya çıkan montaj tekniği, anlatıma zenginlik katan tekniklerden birisidir. “Bir söylem biriminin başka bir söylemde yinelenmesi olan alıntı ile yalın bir söylemlerarası/metinlerarası ilişki kurulur.” (Aktulum, 2000: 95). Montaj tekniği Sevinç Çokum’un romanlarında sıkça kullandığı bir tekniktir.

“**Zor**” adlı romanda, anonim bir türküden seçilen bir dörtlük montaj tekniğiyle anlatı terkibi içinde kullanılır. Romanda torunu Kerim’in gurbete gitmesine üzülen Zühre Nine’nin duygu ve düşünceleri, anlatımı yavaşlatacak uzun bir iç çözümleme yerine, kısa bir türküyle anlatılır:

“Zühre Nine’nin ağlaması ince bir iniltiye döndü. Daha sonra bu inilti uçtaki bir odada bir türküyü çevreledi.

‘Atma beni taşınan
Gözüm dolu yaşınan
Ben nereye gideyin
Bu çileli başınan.’” (Çokum, 1978: 11).

Yine yazar, **“Zor”** adlı romanında, bir şarkıya ait sözlere yer vererek anlatılanların geri plânında, fonda bir musikin varlığını okura hissettirerek anlatıma zenginlik katar:

“Kerim, kanepenin ucuna çekinerek ilişti. Küçük pilli radyosunu açtı kız. Akşama yaklaşan renklerin arasına bir şarkı düştü. ‘Sazlar çalınır Çamlıca’nın bahçelerinde...’” (Çokum, 1978: 67).

“Bizim Diyar”da anlatının anlam boyutunu kuvvetlendirecek şekilde roman şahıslarının ağzından anlatımdaki akıcılık kesilmeden bazı beyit ve dördlülere yer verilir. Romanın ilerleyen kısımlarında Ziya Gökalp’e ait bir beyit anlatı şahıslarından Haşim Bey tarafından, bir sohbet sırasında yeğenine şöyle okutulur:

“Vatan ne Türkiye’dir Türklere ne Türkistan
Vatan büyük ve müebbed bir ülkedir: Turan.” (Çokum, 2012: 163).

Yine romanda Gülsüm Hanım’ın hastalandığı sırada kızına cevap olarak söylediği Yunus Emre’nin şiirinden alınmış bir dördlük de anlatımı daha etkileyici kılar:

“Benim bunda kararım yok
Ben bundan gitmeye geldim
Bazergânım metâim çok,
Alana satmaya geldim.” (Çokum, 2012: 190).

Ayrıca **“Bizim Diyar”** adlı romanda, destan ve halk hikâyelerine ait ifâde kalıplarından faydalanılmış, bu eserlere has söyleyiş biçimleri dönüştürülerek eserde kullanılmıştır. Romanda etkileyici bir konuşma yeteneğine sahip olan anlatı şahıslarından Gülsüm Hanım, anlatıcı tarafından bu yönüyle bir destan kahramanı gibi övülür: “Gülsüm Ana böyle söyledi. Bu söz yeri göğü tutar gibiydi. Dualı, hoş sözdü.” (Çokum, 2012: 1).

Montaj tekniğinden oldukça fazla yararlanan **“Hilâl Görününce”** adlı romanda ise, destan, tekerleme, türkü, bilmece, atasözü gibi sözlü halk edebiyatına ait ürünler, anlatının dokusuna yerleştirilir. Buna örnek olarak anlatı şahıslarından Nizam Dede’nin toy sırasında çocuklara sorduğu şu bilmece verilebilir:

“Bir ağacı oymuşlar
İçine nağme koymuşlar
Eğri büğrü söylemiş
Kulağını burmuşlar

Bu defa Bahadır çabuk davranıp,
- Kemane! diye bağırdı.
Nizam Dede, Bahadır’ın sırtını sıvazladı.
- Doğru, dedi.” (Çokum, 1993: 79).

Yine **“Hilâl Görününce”**de anlatının sunumu sırasında Âşık Ömer ve Bora Gazi Giray’a ait bazı şiir parçalarına da yer verilir. Romanda Arslan Bey’in ağzından Bora Gazi Giray’ın bir beyti şöyle sunulur:

“Birden Bora Gazi Giray’ın bir beyti diline dolandı.

‘Bezm-i gamde zevk u işret biz de bir dem eyledük
Barışıp gam şâhı ile ahdi muhkem eyledük...” (Çokum, 1993: 99).

Sevinç Çokum’un **“Ağustos Başağı”** romanında da anlatı içine mani, türkü, ilahî ve şiir parçaları montaj tekniğiyle serpiştirilmiştir. Anlatıma ahenk katan bu nazım unsurları içerikle uyum sağlayacak, kaynaşacak şekilde metne yerleştirilmiştir. Romanda idadîli gençlerden Veli ve Hıfzı, mektep çıkışında öğretmenlerinin ödev olarak verdiği Mehmet Emin Yurdakul’un “Cenge Giderken” şiirini okurlarken, yolun ucunda Türk atlılarının Yunan askerlerini kovalayışına şahit olurlar. Romanda bu kısım şöyle sunulur:

“- Düşman yeniliyormuş. Nasıl olsa döneceğiz oralara. Sen şu şiiri oku, hadi.

‘Ben bir Türküm; dînim cinsim uludur
Sînem, özüm ateş ile doludur...’

Veli durdu. Gözlerini yolun ucundaki toz bulutuna dikti. Kayaların yuvarlanması gibi nal patırtısı oldu. Hıfzı da sese döndü. Aceleyle sigarasını ezdi. Veli ayağa fırladı.

- Bunlar Yunan askeri gözüm çıksın.

Hıfzı da kalktı.

- Deme len...

Toz bulutu açılmış, Yunan askerleri İngiliz katanalarının üstünde belirivermişlerdi. Dört nal koşan atların zorlandığı, yorgunlukları iyice belliydi. Ağızları köpük saçıyordu. Veli yakınındaki iri bir taşı eline aldı.

- Kafalarını yararız hiç olmadık, dedi.

Bu sırada Hıfzı bağırdı:

- Şuraya bak!

Eliyle karşı tepeyi gösteriyordu. Tepeden aşağı dört nal gelen Türk atlıları... Kara kalpaklarından seçiliyorlardı.

- Bunlar bizimkiler! dedi Veli. Yunan'ı kovalıyorlar..." (Çokum, 2009: 237).

"Çırpıntılar"da da Fuzulî (Çokum, 1999: 200) ve Yahya Kemâl'e (Çokum, 1999: 194) ait bazı şiir parçaları montaj tekniğiyle anlatıya yerleştirilir. Romanda yıllarca gurbetin zorluğunu çeken Tekin'in bir konuşmasına Yahyâ Kemâl'in iki mısrasının eklenmesi, onun duygularının etkili bir şekilde sunulmasını sağlar:

"- Kim olursa olsun, vatandan ayrılınca onun sevdasını çekmeğe başlar. Yahya Kemâl boşuna mı söylemiş o mısraları? 'Ölmek kaderde var, bize ürküntü vermiyor. Lâkin vatandan ayrılışın ıstırapı zor...' Dikkat edersen dünyadan ayrılışın ıstırapı zor demiyor." (Çokum, 1999: 123).

Yine romanda geriye kırılma tekniğiyle Tekin'in Avustralya'ya geldiği ilk günlerde gurbette hissettiği yalnızlık duygusu ortaya konulurken de anlatım arasında Karacaoğlan'ın mısralarına yer verilir:

"O günlerde Karacaoğlan, dilinden düşmezdi. Durup durup, 'İlleri var bizim ile benzemez... Dilleri var bizim dile benzemez' derdi. Türlü çeşit dilden konuşan insanları otobüsle ordan oraya taşırken içinde bir Karacaoğlan yalnızlığı duyardı. Karacaoğlan'ın garipliğini, o gurbet şiirlerini daha iyi anlamak için işte böyle gezgin olmak lâzımdı..." (Çokum, 1999: 14).

"Roman sanatı inandırıcılıktır" (Kırılmış, 2011: 338) diyen Sevinç Çokum, 27 Mayıs 1960 İhtilâli'nin anlatı şahıslarının hayatına etkisini anlattığı "**Karanlığa Direnen Yıldız**" adlı romanında, dönemin gazete haberlerine ve çeşitli yazarların kaleme aldığı makalelere eserinde yer vererek anlatının içeriğiyle tarihî olaylar

arasında bir bütünlük sağlamış böylece kurmaca anlatı için gerçekçi bir zemin hazırlamıştır.

Yine gazetecilik hayatında çevresinde gelişen olaylara karşı her zaman tarafsız olmaya özen gösteren Feridun'un hayat hikâyesinin sunulduğu romanda, anlatının temel şahsı bir yazar olduğu için onun edebiyat çevresiyle yaptığı sohbetlere ve bu sohbetler sırasında şahısların çeşitli şairlerden okuduğu şiir parçalarına anlatı içinde yer verilir. Bu açıdan romanın her aşamasında Ahmet Haşim (Çokum, 1999: 29), Yahya Kemâl (Çokum, 1999: 47), Yunus Emre (Çokum, 1999: 102-103), Fuzulî (Çokum, 1999: 54-55), Hayalî (Çokum, 1999: 198) ve Şeyh Galip'in (Çokum, 1999: 221) şiirlerinden bazı bölümlere rastlamak mümkündür. Buna örnek olarak anlatı içinde Fuzulî'den alıntılanan şu beyit verilebilir:

“ Bunları dedikten sonra Fuzulî'den bir beyit okumuştı:

- Beni candan usandırdı cefâdan yar usanmaz mı
Felekler yandı âhımdan muradım şem'i yanmaz mı?” (Çokum, 1999: 54-55).

“**Deli Zamanlar**”da da Attilâ İlhan'ın “Ben Sana Mecburum” şiirinin bir kısmı alıntılanır:

“Ben sana mecburum bilemezsin
Adını mih gibi aklımda tutuyorum
Büyüdükçe büyüyor gözlerin
Ben sana mecburum bilemezsin
İçimi seninle ısıtıyorum.

Ağaçlar sonbahara hazırlanıyor
Bu şehir o eski İstanbul mudur
Karanlıkta bulutlar parçalanıyor
Sokak lâmbaları birden yanıyor
Kaldırımlarda yağmur kokusu
Ben sana mecburum sen yoksun.” (Çokum, 2008: 96).

“**Gülyüzlüm**” romanında da “Gülyüzlülerin şevkine gel nûş edelim mey” (Çokum, 2010: 91) şeklinde bir dizelik şarkı sözüne yer verilmek suretiyle montaj tekniğinden faydalanılır.

Yine **“Gece Rüzgârları”**nda da anlatı şahıslarının müzik dinledikleri sırada şu şekilde radyoda çalan eski bir şarkının sözlerine yer verilir:

“Söyleyemem derdimi kimseye
Derman olmasın diye” (Çokum, 2004: 107).

“Tren Burdan Geçmiyor”da Edip Cansever (Çokum, 2009: 41), Ahmet Haşim (Çokum, 2009: 41-42) ve Behçet Necatigil’in (Çokum, 2009: 158) şiirleri montaj tekniği ile anlatı içinde kullanılır. Romanda Ahmet Haşim’in “Karanfil” şiirine şöyle yer verilir:

“Ahmet Haşim’e geçiyor:

Yarin dudağından getirilmiş
Bir katre alevdir bu karanfil
Ruhum acısından bunu bildi

Düştükçe vurulmuş gibi yer yer
Kızgın kokusundan kelekler
Gönlüm ona pervane kesildi”(Çokum, 2009: 41-42).

“Arada Kalmış Tebessüm” adlı romanda da anlatı şahıslarından Feda’nın okuduğu Yakup Kadri’nin “Ankara” romanından şu şekilde bazı bölümlere yer verilerek montaj tekniğinden faydalanılır:

“Selma Hanım, bunları düşünürken gözleri, oturduğu yerden Ankara’nın keskin ve yalçın profiline ilişti ve tatlı bir tahayyül esnasında birdenbire acı, katı bir realite ile karşılaşan bir kimse gibi yüreği burkuldu. Bir çölün ortasında, bir kaya parçasından hiç farkı olmayan bu şehrin manzarasında acayip bir tesir, insanı zorla kendisine çeken sert bir cazibe vardı.” (Çokum, 2012: 3).

Sevinç Çokum’un montaj tekniği ile anlatı içinde yer verdiği bu parçaların, bütün romanlarında gerek üslûp gerekse muhteva açısından anlatının bütünlüğüyle uyum sağladığı görülür.

3. 7. 5 Tasvir Üslûbu

Tasvir üslûbu, “görülen şeylerin resminin, tablosunun çizilmesi” (Çetin, 2011: 293) anlamına gelen tasvir tekniğinin kullanıldığı kısımlarda karşımıza çıkan

bir üslûptur. Tasvir üslûbu, tasvirî öğelerden faydalanarak anlattıklarını bir tablo gibi sunan Sevinç Çokum'un üslûbunun en belirgin yönlerinden birisidir.

Sevinç Çokum'un romanlarında kimi zaman okur ve anlatı dünyası arasındaki bağı kuvvetlendirmek için anlatı şahıslarının birinin gözünden mekân tasvirlerine yer verilir. Yazarın **“Zor”** adlı romanında, baş karakter Kerim'in baktığı noktadan halasının evinin görüntüsü şöyle sunulur:

“İşte o kırmızılı lâcivertli Isparta halısı... Bildik, tanıdık bir şey. Şu yeşil vinleks iskemleler de... Şu açılır kapanır masa da... Sonra, işlemeli örtüler... Balkon... Güneşin kızarttığı begonyalar, yaban kokulu ıtırılar, henüz çiçek açmamış sardunyalı...” (Çokum, 1978: 21).

Sevinç Çokum'un zaman zaman tasvirden faydalandığı **“Bizim Diyar”** adlı romanında, savaş sonrası ortaya çıkan tablo, seçilen ince ayrıntılarla göz önünde canlandırılacak şekilde sunulur:

“Her şey cephede kaldı. Bir parça yiğitlik, bir parça dayanma gücü, bir parça düşmanı püskürtme hayali... Şimdi çamların uğultusu, şimdi kuşlar, ürperti veren seslere döndü. Henüz kurumamış kaputuna büründü. Şimdi dağlar, ovalar, dar yollar içinde kırık dökük asker... Titreyen, üşüyen eller.” (Çokum, 2012: 194).

“Hilâl Görününce”de Bahçesaray'ın görünüşü, şahısların iç dünyasındaki yansımalarıyla şöyle tasvir edilir:

“Bahçesaray, şu vadiye gizlenmiş bir hazineydi. Etrafindaki tepeler de onun zümrütlü mahfazası... Sabahları, ağır ağır o mücevher kutusunun kapağı kalkıyor, binbir renk, binbir parıltı ortaya çıkıyordu. Gün batarken, yakutlara, akiklere bürünüyordu. Akşamları güvercin göğsü... Geceleri lâcivert taşı, zafir... O zafir içinde binlerce yıldız...” (Çokum, 1993: 41-42).

“Ağustos Başağı”nda dış çevreden alınan görüntüler, anlatım sırasında yeniden düzenlenip, dönüştürülerek sunulur:

“Sonbahar Söğüt'e yaraşırdı hep. Her taraf altın tozuna batır, nakış nakış tezhiplenirdi. Gene öyle... Dereler gürleşmiş, gökyüzü açılıp yükselmiş, duru bir maviye, geniş, saçaklı bulutlara kavuşmuştu. Tepelere çöken gölgeler şimdi daha mor, daha maviydi. Ve eteklerinde titreyen kavaklar kızıl, kahve yanıklığını almıştı.” (Çokum, 2009: 68).

“Çırpıntılar”da mekân tasvirlerine yer verilen kısımlarda ortaya çıkan tasvir üslûbu, kimi zaman anlatıda estetik bir işlev yüklenir:

“Hafta sonunda o evi görmeğe gitmişlerdi. Bahçe ana yolun hemen kıyısından bir kapı girişiyle başlıyor, eski köy resimlerini hatırlatan dar toprak yolun iki yanındaki boylu sapsarı otlar engin bir alana yayılıyordu. Sonra bahçeye gölgelerini salan gün görmüş birkaç çam, akasya ve bir de palmiye hafiften kıpırtılarla onları selâmladılar. Coşkun kuş sesleriyle dolu dalların altından geçip eve yöneldiler.

Öylece eski günlere dalıp gitmişti ev. Onu sessiz, tozlu uykusundan uyandırmaktan çekinen adımlar atarak yaklaştılar.” (Çokum, 1999: 58).

Binaların çoğunlukla dış görünüşünün sunulduğu “Gece Rüzgârları” adlı eserde de mekân tanıtımında tasvir üslûbu oluşur:

“Burası yeni kurulmuş bir semtti, evleri beyaz, göğü açık, yüksek bir alana yayılmıştı apartmanlar. Mavi dikenlerini, böğürtlenlerini yitirmemiş soluklu bir mekân...” (Çokum, 2004: 28).

“Arada Kalmış Tebessüm”de anlatı şahıslarının gittiği çay bahçesine dair ayrıntılar, okurun gözünde canlandırılacak şekilde şöyle sunulur:

“Kısık merhabalarıyla dürüm ve kır pidelerinin yapıldığı bahçede fiskıyenin kendince akan suları yanındaki masayı seçiyorlar. Çevrelerinde öteki masalar, bir şeyler tutturan çocuk sesleri, bir dalda duramayan serçeler, kümelerce havalanıp, kümelerce uçup, kümelerce konan serçeler; beyaz mermerin hafif yosunlu dipleri. Sıcağa serinlik katan su sesi, Et dumanı. Kimyonlu, baharatlı bir kokunun havalanışı...” (Çokum, 2012: 265).

“Lacivert Taşı” romanında da yaz mevsiminde çevrenin görüntüsünün sunulduğu şu kısımda akıcı bir tasvir üslûbu dikkat çeker:

“Yaz sonuydu; boylanmış otların kesildiği ve ot saman, toprak kokusunun ortalığı sardığı, kuyu sularının kışlaştığı, kelebeklerin çoğaldığı demler, akşamları yıldızların iri iri gözüküğü...” (Çokum, 2011: 308).

Sevinç Çokum’un “Çok Yapraklı İlişkiler” adlı romanında da tasvir tekniğine yer verilen kısımlarda buna bağlı olarak tasvir üslûbu ortaya çıkar. Yamaç’ın gözünden çevrenin görüntüsünün canlı bir şekilde sunulduğu şu kısım, tasvir üslûbunun bir örneğidir:

“Yerlerde ve ortadaki süs havuzunda yağmurun darbeleriyle dallarından kopmuş yapraklar yüzüyordu. Daha çok gladiçya ağaçlarının narin, hafiften sarıya yol almış yaprakları. Çiçek göbeklerinde kadifeler, horozibikleri, yağmurla yıkanarak can alıcı renklerine kavuşmuş görünüyordular.” (Çokum, 2013: 5).

Sevinç Çokum, romanlarında şahıs ya da mekânları ince ayrıntılarıyla ve canlı bir şekilde tasvir eder. Onun tasvirlerindeki bu canlılık, okurun roman dünyasına kolayca girebilmesini sağlar.

3. 7. 6 Mizah Üslûbu

Bir anlatıda sunum sırasında mizaha, güldürücü unsurlara başvurulması mizahî bir anlatımı beraberinde getirir. “Mizah, edebî bir tür değil, pek çok edebî türde görülebilen bir motiftir. Bir üslûp çeşididir.”(Çetin, 2011: 285). Sevinç Çokum da “**Çok Yapraklı İlişkiler**” adlı romanında bölümlerin başına, o bölümlerin içerisinde geçen şahıs, olay ya da durumların güldüren yönlerini yansıtan bazı cümleleri yerleştirmek suretiyle mizahtan faydalanır. Yazarın bölümlerin başına koyduğu bu cümlelerden bazıları şöyle sıralanabilir:

“Sarı Kule’den Haliç’e günde altı kişi atlıyorsa bunlardan ikisi matematik yüzünden dengesini bozmuştur.” (Çokum, 2013: 1).

“Babası onu bodrumdaki kömürlüğe kilitleyip gittiğinde, içerenin karanlığında yaşlanmış böceklerin çatur çatur dolaşmalarını dinleyip durmuş, ilk defa bir fareyle ahbaplık etmişti.” (Çokum, 2013: 218).

Yazar, anlatı içinde yer verdiği bu mizahî ifâdelerle okuru güldürürken aynı zamanda düşündürmektedir.

SONUÇ

Estetik düzeyi yüksek romanlar kaleme alan Sevinç Çokum'un romanlarının kurgusundaki bu sağlamlığın geri plânında, onun malzemeyi sunmadaki başarısı, başka bir söyleyişle anlatım tekniklerini kullanmadaki ustalığı bulunur.

Roman için, “O, önce teknik bir yapıdır, sağlam, aksamayan mimarî bir bütünlük.” (Çokum, 2006; www.turkcebilgi.com, 17.12.2012) diyen ve bu sebeple romanlarında anlatım tekniklerini yerli yerinde kullanmaya özen gösteren günümüzün tanınmış romancılarından Sevinç Çokum'un kendisine has bir roman anlayışı, sanatın imkânlarından kendisine özgü bir şekilde faydalanış biçimi vardır.

Romanlarında elindeki malzemeyi estetik bir şekilde sunarken gerek klâsik gerekse modern tekniklere yer veren Sevinç Çokum, ayrıca yeni konulara paralel şekilde yeni teknikler denemeye de gayret gösterir. Söz gelimi, “Gece Rüzgârları”nda anlatı düzlemi temel anlatı-iç anlatı şeklinde kurulurken, “Arada Kalmış Tebessüm” adlı roman iç monologlarla ilerler. Yine “Lacivert Taşı” adlı romanda bir hikâye sırayla üç şahsın gözünden sunulurken “Çok Yapraklı İlişkiler” adlı romanda ise, her bölümün başına o bölümün içinden bazı cümleler yerleştirildiği görülür.

Bu şekilde romanlarında teknik açıdan sürekli bir yenilik içinde olan Sevinç Çokum romanlarına isim seçerken de aynı anlayışla bu isimlerin orijinal olmasına dikkat eder. Aynı zamanda yazarın romanlarına verdiği isimler anlatının anlam katmanını temsil etme işlevine de sahiptir.

Romanlarında entrik yapıyı kurarken çatışma unsurunu ve ana düğümü dikkat çekici bir şekilde anlatıya yerleştiren yazar, ana düğümü destekleyecek şekildeki ara düğümlerin aşama aşama çözümlenmesiyle anlatıyı ilerletir. Olayların gelişmesinde yazar kimi zaman da arayış yolculuğu kalıbı tekniğinden faydalanır. Her zaman romanlarını sondan ya da ortadan başlatmak yerine baştan başlatmayı tercih eden

Sevinç Çokum, anlatının sonunda ise, genellikle eksiltili son tekniğine yer verir. Bu şekilde romanlarının sonunu okurun hayal gücüne bırakan yazar, çoğu zaman anlatının sunumu sırasında metinlerarasılık tekniğinden faydalanarak okurun çağrışım gücünü harekete geçirir.

Romanlarında olay örgüsü tipi olarak tek zincirli ve helezonik olay örgüsü modelinden sıkça faydalanan yazar, çok zincirli olay örgüsü tipini sadece “Bizim Diyar” adlı romanında kullanır. “Bizim Diyar” adlı romanda olay örgüsü başlangıçta tek bir zincir hâlinde ilerlerken sonrasında bu olay örgüsünden ayrılan ve ona paralel bir şekilde ilerleyen başka bir olay örgüsü ortaya çıkar. Romanın sonunda ise, birinci olay örgüsüyle ikinci olay örgüsünün kesiştiği görülür.

Şahısların tasarımı zaman zaman arketipsel sembolizm ve isim sembolizasyonu tekniğinden faydalanan Sevinç Çokum’un romanlarında anlatı içinde bazı şahıslar belli işlevleri yerine getirecek şekilde tasarlanır. Ancak, işlevlerin şahıslar arasında dağılımı asıl kahraman, hasım güç, arzu edilen nesne, yönlendirici, alıcı ve yardımcı olsa da kimi zaman asıl kahramanı harekete geçiren arzu edilen nesne, hasım güç ve yönlendiricinin şahıs değil durum olduğu görülür. Şahısların sunumunda tasvirler kısa tutulurken iç çözümlemelere yoğun bir şekilde yer verilir. Kimi zaman şahısların kendilerini doğrudan tanıtmalarına fırsat verilerek iç monolog ve bilinç akışı tekniklerinden faydalanılır. Bunların dışında anlatıda sıkça kullanılan diyaloglarla da hem konuşan şahıslar hem de üzerine konuşulan şahıslar tanıtılır.

Zaman tasarımı insan zihnindeki akışkanlığa, anlatı şahıslarının hatırlama ve hayal etmelerine bağlı olarak çizgisel kırılmalara sıkça yer veren Sevinç Çokum, zamanın ritmini düzenlerken de yavaşlatma ve hızlandırma tekniklerinden yeri geldikçe faydalanır. Yazar kimi zaman vurgulamak istediklerine daha fazla zaman ayırabilmek için zaman atlaması ve özetlemelere başvurur. Yazarın romanlarında iç çözümleme, tasvir ve açıklamaların kullanıldığı kısımlarda geciktirmeler yoluyla merak duygusu beslenir.

Sevinç Çokum’un bazı romanlarında mekânın kronotopik bir değere sahip olması da onun tekniğinin dikkat çekici bir yönüdür. Yazarın romanlarında mekân sembolik bir değer yüklenerek bir duygu ya da düşüncenin öyküde vurgulanmasına

yardımcı olur ve böylece verilmek istenilen niyet doğrultusunda anlatının anlam boyutuna da katkı yapar. Dolayısıyla anlatıda birtakım duygu ve düşünceler zaman-mekân birlikteliği sayesinde temsil edilip somutlaşır. Yine mekân-şahıs diyalektiği, mekân tasviri, karşıtlık kurma teknikleri de yazarın mekân tasarımı ve sunumunda faydalandığı tekniklerdir. Ayrıca mekân tasarımında Sevinç Çokum sosyal ortamı yansıtan fon mekânlara da yer verir.

Sevinç Çokum'un romanlarında anlatıcı figürü olarak kimi zaman hâkim anlatıcı kimi zaman birinci şahıs anlatıcı kullanılır. Romanlarda yer verilen birinci şahıs anlatıcı, karakter anlatıcı ve gözlemci ben olmak üzere farklı şekillerde ortaya çıkar. Anlatım açısına (odaklamalara) bakıldığında da Sevinç Çokum'un romanlarında dış odaktan okura hissettirmeksizin iç odağa geçilerek öznel yorumların sunumu anlatı şahıslarına bırakılır. Yine yazarın romanlarında, nesnel, öznel, eleştirel, karamsar ve iyimser bakış açılarından anlatının sunumu sırasında yerine göre faydalandığı görülür.

Dili özenle kullanan ve samimi bir anlatıma sahip olan Sevinç Çokum, çoğu zaman ahenkli bir anlatımla nesri nazma yaklaştırır. Tasvir ve tahlil üslûbunun da belirginleştiği yazarın romanlarında, yine sıkça yer verilen leitmotiv ve montaj teknikleri de estetik yapılanmanın birer parçası olarak anlatıdaki yerlerini alırlar. Ayrıca yazarın “Çok Yapraklı İlişkiler” adlı romanında faydalandığı mizah üslûbu da anlatıma ayrı bir renk katar. Romanlarında ifâde düzlemini oluştururken anlatım teknikleriyle anlatı unsurlarını başarılı bir biçimde roman dokusuna yerleştiren ve elindeki mevcut malzemeyi ustaca değerlendiren Sevinç Çokum, roman tekniğine hâkim, roman yazmanın bütün inceliklerine sahip bir yazar olarak okurlarının karşısına çıkar.

KAYNAKÇA

1. Sevinç Çokum'un İncelenen Romanları

ÇOKUM, Sevinç (1978). **Zor**, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.

_____ (2012). **Bizim Diyar**, İstanbul: Kapı Yayınları.

_____ (1993). **Hilâl Görününce**, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

_____ (2009). **Ağustos Başağı**, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

_____ (1999). **Çırpıntılar**, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

_____ (1999). **Karanlığa Direnen Yıldız**, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

_____ (2008). **Deli Zamanlar**, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

_____ (2010). **Gülyüzlüm**, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

_____ (2004). **Gece Rüzgârları**, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

_____ (2009). **Tren Burdan Geçmiyor**, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

_____ (2012). **Arada Kalmış Tebessüm**, İstanbul: Kapı Yayınları.

_____ (2011). **Lacivert Taşı**, İstanbul: Kapı Yayınları.

_____ (2013). **Çok Yapraklı İlişkiler**, İstanbul: Kapı Yayınları.

2. Faydalanılan Diğer Kaynaklar

2. 1 Kitaplar

AKBAYIR, Sıddık (2003). **Cümle ve Metin Bilgisi** (2. bs.), Samsun: Deniz Kültür Yayınları.

_____ (2010). **Yazılı Anlatım, Nasıl Yazabilirim?**, Ankara: Pegem Akademi Yayınları.

AKTAŞ, Şerif (2000). **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş** (5. bs.), Ankara: Akçağ Yayınları.

_____ (2007). **Edebiyatta Üslûp ve Problemleri** (5. bs.), Ankara: Akçağ Yayınları.

- AKTULUM, Kubilây (2000). **Metinlerarası İlişkiler** (2. bs.), Ankara: Öteki Yayınevi.
- ARİSTOTELES (2006). **Poetika** (Çev. İsmail Tunalı), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- ARSLAN, Ahmet (2009). **Felsefeye Giriş** (12. bs.), Ankara: Adres Yayınları.
- AYVAZOĞLU, Beşir (1996). **Defterimde Kırk Suret**, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- BAKHTİN, Mikhail (2001). **Karnavaldan Romana** (Çev. Cem Soydemir), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BARTHES, Roland (1988). **Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş** (Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat), İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- _____ (2005). **Göstergebilimsel Serüven** (Çev. Mehmet Rifat - Sema Rifat), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BOLAT, Salih (2009). **Öykü Yazma Teknikleri** (3. bs.), İstanbul: Varlık Yayınları.
- BOURNEUR, Roland ve QUELLET, Real (1989). **Roman Dünyası ve İncelemesi** (Çev: Hüseyin Gümüş), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- BOYNUKARA, Hasan (1997). **Romanda Bakış Açısı ve Anlatılış**, İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- CHATMAN, Seymour (2009). **Öykü ve Söylem** (Çev. Özgür Yaren), Ankara: de ki Yayınları.
- ÇAKIR, Hasan (2002). **Öykü Sanatı** (2. bs.), Konya: Çizgi Kitabevi.
- ÇALIK, Ethem (1993). **Edebî Mülâkatlar**, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- ÇETİN, Nurullah (2011). **Roman Çözümleme Yöntemi** (10. bs.), Ankara: Öncü Yayınevi.
- ÇETİŞLİ, İsmail (2008). **Edebiyat Sanatı ve Bilimi**, Ankara: Akçağ Yayınları.
- _____ (2009). **Metin Tahlillerine Giriş 2**, Ankara: Akçağ Yayınları.
- ÇINARLI, Mehmet (1979). **Sanatçı Dostlarım**, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- DEMİR, Yavuz (1995). **İlk Dönem Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi**, Ankara: Akçağ Yayınları.
- _____ (2011). **Hayat Böyledir İşte Fakat Hikâye**, Ankara: Hece Yayınları.
- ECO, Umberto (2012). **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti** (Çev. Kemal Atakay), İstanbul: Can Yayınları.

- ENGİNÜN, İnci (2003). **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı** (4. bs.), İstanbul: Dergâh Yayınları.
- ERGİYDİREN, Sevinç (2001). **Edebiyat Araştırmaları Edebiyat Eleştirisi Üzerine Bir Deneme**, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- EYÜBOĞLU, İsmet Zeki (1979). **İnsanın Boyutları**, İstanbul: Çağdaş Yayınevi.
- FORSTER, E. M. (1985). **Roman Sanatı** (Çev. Ünal Aytür), İstanbul: Adam Yayınları.
- GÖKTÜRK, Akşit (1989). **Sözün Ötesi**, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- _____ (2010). **Okuma Uğraşı** (5. bs.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- GÜNDÜZ, Sevim (2003). **Öykü ve Roman Yazma Sanatı**, İstanbul: Toroslu Kitaplığı Yayınları.
- HALMAN, Talât Sait vd. (2007). **Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- KABAKLI, Ahmet (2002). **Türk Edebiyatı C.V.**, İstanbul: Türk Edebiyatı Yayınları.
- KANTARCIOĞLU, Sevim (1988). **Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm**, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- KAPLAN, Mehmet (2000). **Hikâye Tahlilleri** (7. bs.), İstanbul: Dergâh Yayınları.
- KARACA TAĞIZADE, Nesrin (2006). **Edebiyatımızın Kadın Kalemleri**, Ankara: Vadi Yayınları.
- KEMÂL, Yahya (1974). **Kendi Gök Kubbemiz** (5. bs.), İstanbul: Yahya Kemâl Enstitüsü Yayınları.
- KIRAN Zeynel ve KIRAN EZİLER Ayşe (2011). **Yazınsal Okuma Süreçleri** (4. bs.), Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- KOLCU, Ali İhsan (2010). **Edebiyat Kuramları** (2. bs.), Erzurum: Salkım Söğüt Yayınları.
- KUNDERA, Milan (1989). **Roman Sanatı** (Çev. İsmail Yerguz), İstanbul: Afa Yayınları.
- LUCACS, Georg (2011). **Roman Kuramı** (Çev. Cem Soydemir), İstanbul: Metis Yayınları.
- MERİÇ, Cemil (2004). **Kırk Ambar C. 1.**, İstanbul: İletişim Yayınları.

- MERT, Necati (2006). **Öykü Yazmak**, Ankara: Hece Yayınları.
- MİYASOĞLU, Mustafa (1998). **Roman Düşüncesi ve Türk Romanı**, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- MORAN, Berna (2008). **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış** (20. bs.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____ (2008). **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri** (18. bs.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- MUTLUAY, Rauf (1979). **100 Soruda Edebiyat Bilgileri** (3. bs.), İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- NACİ, Fethi (1990). **100 Soruda Türkiye’de Roman ve Toplumsal Değişme** (2. bs.), İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- _____ (2002). **Yüzyılın 100 Romanı** (4. bs.), İstanbul: Adam Yayınları.
- NARLI, Mehmet (2002). **Orhan Kemâl’in Romanları Üzerine Bir İnceleme**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ÖNAL, Mehmet (1999). **En Uzun Asrın Hikâyesi Yeni Türk Edebiyatına Teorik Bir Yaklaşım**, Ankara: Akçağ Yayınları.
- ÖZDEMİR, Emin (2002). **Yazınsal Türler** (5. bs.), Ankara: Bilgi Yayınevi.
- _____ (2011). **Eleştirel Okuma** (8. bs.), Ankara: Bilgi Yayınevi.
- ÖZÖN, Mustafa Nihat (1985). **Türkçede Roman** (2. bs.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- PLISNIER, Charles (2003). **Roman Üzerine Düşünceler** (Çev. Hilmi Uçan), Ankara: Hece Yayınları.
- POSPELOV, Gennady (2005). **Edebiyat Bilimi** (Çev. Yılmaz Onay), İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- PROPP, Vladimir (2008). **Masalın Biçimbilimi** (Çev. Mehmet Rifat - Sema Rifat), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- RICCEUR, Paul (2007). **Zaman ve Anlatı** (Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- RİFAT, Mehmet (2008). **Yaklaşımlarıyla Eleştiri Kuramcıları** (2. bs.), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- _____ (2012). **Roman Kurgusu ve Yapısal Çözümleme**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- SAFA, Peyami (1999). **Sanat, Edebiyat, Tenkit**, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- STANZEL, K. Franz (1997). **Roman Biçimleri** (Çev. Fatih Tepebaşı), Konya: Çizgi Kitabevi.
- STEVICK, Philip (2010). **Roman Teorisi** (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Ankara: Akçağ Yayınları.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (1977). **Ahmet Hamdi Tanpınar'dan Düşünceler, Görüşler, Özdeyişler** (Der: Şerif Oktürk), İstanbul: Yörük Matbaası.
- TEKİN, Mehmet (1989). **Roman Sanatı ve Romanın Unsurları**, Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları.
- TEPEBAŞILI, Fatih (2012). **Roman İncelemesine Giriş**, Konya: Çizgi Kitabevi.
- TODOROV, Tzvetan (2008). **Poetikaya Giriş** (Çev. Kaya Şahin), İstanbul: Metis Yayınları.
- TURAL, Sadık (1993). **Edebiyat Bilimine Katkılar**, Ankara: Ecdâd Yayınları.
- _____ (2006). **Şahsiyetler ve Eserler** (2. bs.), Ankara: Yüce Erek Yayınevi.
- WELLEK, Rene ve WARREN, Austin (1983). **Edebiyat Biliminin Temelleri** (Çev. Ahmet Edip Uysal), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- _____ (1993). **Edebiyat Teorisi** (Çev. Ömer Faruk Huyugüzel), İzmir: Akademi Kitabevi.
- _____ (2001). **Yazın Kuramı** (Çev. Yurdanur Salman - Suat Karantay), İstanbul: Adam Yayınları.
- YÜCEL, Tahsin (1993). **Anlatı Yerlemleri** (2. bs.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- YÜKSEL, Ayşegül (1995). **Yapısalcılık ve Bir Uygulama** (2. bs.), Ankara: Gündoğan Yayınları.
- ZIMMERMANN, Hans Dieter (2001). **Yazınsal İletişim** (Çev. Fatih Tepebaşı), Konya: Çizgi Kitabevi.

2. 2 Makaleler

- AÇIKGÖZ, Namık (2003). “Hikâyede Teknik, Üslûp ve Muhteva”, **Türk Edebiyatı Dergisi**, S. 361, s. 42-45.
- AKAGÜNDÜZ, Ülkü (2012). “‘Lacivert Taşı’nı Kaybetme”, **Zaman Gazetesi**, (08.01.2012), s. 13.

- ARGUNŞAH, Hülya (1995a). “Çırpıntılar Romanında Dış Göç ve İnsanın Yalnızlığı I”, **Türk Edebiyatı Dergisi**, S. 265, s. 37-39.
- _____ (1995b). “Çırpıntılar Romanında Dış Göç ve İnsanın Yalnızlığı II”, **Türk Edebiyatı Dergisi**, S. 266, s. 45-47.
- AYATA, Yunus (2003). “Kırım Türklerinin Hikâyesi Rozalya Ana”, **Türk Edebiyatı Dergisi**, S. 356, s. 28-30.
- AYTAŞ, Gıyasettin (2006). “Edebî Türlerden Yararlanma”, **Millî Eğitim Dergisi**, S. 169, s. 261-276.
- BAYRAM, Yavuz (2007). “Bildungsroman Örneği Olarak ‘Hüsni Aşk’ ”, **İlmî Araştırmalar Dergisi**, S. 23, s. 7-28.
- BOYNUKARA, Hasan (2002). “Karakter ve Tip”, **Hece Dergisi**, S.65/66/67, s.174-187.
- COŞKUN, Sezai (2003). “Sevinç Çokum’un Romanlarında Mekânın Kullanımı”, **Türk Edebiyatı Dergisi**, S. 356, s. 42-44.
- _____ (2009). “Sevinç Çokum’un Romanlarında Kültürel Meseleler ve Millî Kültür Unsurları”, **Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, S. 21, s. 281-299.
- ÇALIŞKAN, Adem (2010). “Edebiyat Teorisi Üzerine -1: İlk Belirlemeler”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, S. 12, s. 89-108.
- ÇIKLA, Selçuk (2002). “Romanda Kurmaca ve Gerçeklik”, **Hece Dergisi**, S. 65/66/67, s. 111-129.
- ÇOKUM, Sevinç (1992). “Roman Üzerine”, **Türk Edebiyatı Dergisi**, S. 220, s. 15-16.
- _____ (2001). “Romana Başlarken”, **Türkiye Gazetesi**, (02.04.2001).
- _____ (2006). “Dışa Dönük Dikkatler”, **Tercüman Gazetesi**, (05.03.2006).
- ERCİLASUN, Bilge (2009). “Sevinç Çokum ve Dört Romanı”, **Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi(TÜBAR)**, C. XXVI, s. 81-108.
- GENETTE, Gerard (2005). “Anlatı Türleri ve Anlatıcının İşlevleri”, **Kitaplık Dergisi**, S. 87, s. 127-128.
- KABAKLI, Servet (1984). “Sevinç Çokum’la ‘Hilâl Görününce’ Üzerine Bir Konuşma”, **Türk Edebiyatı Dergisi**, S. 128, s. 16-19.

- KOCAKAPLAN, İsa (2003). “Sevinç Çokum ile Konuşma: ‘Ben aslında keşfedilmemiş bir şairim’”, **Türk Edebiyatı Dergisi**, S. 356, s. 16-24.
- KOCATÜRK, Ali H. (2009). “Anlatıbilim: Kurama ve Eleştirel Yönteme Kısa Bir Giriş”, **Kritik Dergisi**, S. 3, s. 1-22.
- KURAN BÜYÜKKAVAS, Şeyma (2005). “Peyami Safa’nın Romanlarında İsim Sembolizasyonu”, **Fırat Üniversitesi Doğu Anadolu Bölgesi Araştırmaları Dergisi**, S. 3, s. 148-152.
- NARLI, Mehmet (2002). “Romanda Zaman ve Mekân Kavramları”, **Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, S. 7, s. 91-106.
- ORHANOĞLU, Hayrettin (2009). “Edebiyatımızda Tipler ve Tutarlılık”, **Türk Edebiyatı Dergisi**, S. 431, s. 31-33.
- ÖZCAN, Hidayet (2003). “Bir Faciannın Romanı ‘Bizim Diyar’”, **Türk Edebiyatı Dergisi**, S. 356, s. 35-37.
- SAĞLIK, Şaban (2000). “Parodiden Varoluş’a Öykünün Evrensel Dili (Yapısı)”, **Hece Dergisi**, S. 46/47, s. 138-151.
- _____ (2002). “Kurmaca Âlemin Kurmaca Sözcüklerinden Romanda Zaman- Mekân-Tasvir”, **Hece Dergisi**, S.65/66/67, s.130-161.
- “Sevinç Çokum’la Söyleşi”, **Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi**, Mayıs 2004, S. 51, s. 13-18.
- SÖYLEMEZ, Orhan (2003). “Göçe Maruz Kalan Türkler ve Edebiyata Aksı Sevinç Çokum, Didem Uslu ve Halimat Bayramuk”, **Türk Edebiyatı Dergisi**, S. 356, s. 38-40.
- SÖZEN, Mustafa (2009). “Romandan Sinemaya: Anlatıbilimin Sinemasal Görünümü”, **Kritik Dergisi**, S. 3, s. 42-83.
- ŞAHİN, Veysel (2008). “Kurmaca Tekniği Bakımından Halide Edip Adivar’ın ‘Handan’ Romanı”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, S. 2, s. 99-126.
- TARIM, Rahim (2003). “Türk Kültürüyle Yoğrulmuş Bir Roman Hilâl Görününce”, **Türk Edebiyatı Dergisi**, S. 356, s. 32-34.
- TOKAY, Murat (2007). “Yazar Sevinç Çokum İle Bir Söyleşi: Her Şeyi Yazabileceğimi Bu Romanda İspat Etmek İstedim”, **Zaman Gazetesi**, (03.12.2007).

TUTUMLU, Reyhan (2009). “Perdedeki Roman: Anayurt Otel”, **Kritik Dergisi**, S. 3, s. 84-113.

YILMAZ, Ayfer (2012). “Sevinç Çokum’un Hikâyelerinde Tahkiyenin Üç Unsuruna (Zaman, Mekân, Şahıs Kadrosu) Umumî Bir Bakış”, **Gazi Türkiyat Dergisi**, S.10, s. 211-232.

YILMAZ, Ayşe (2003). “Yitik Bir İstanbul Masalı”, **Türk Edebiyatı Dergisi**, S. 356, s. 26-30.

2. 3 Tezler

AKIN, Kevser (2009). **Sevinç Çokum’un Romanlarında Eğitim Değerleri ve Türkçe**, İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

AKYILDIZ BAYRAK, Hülya (2008). **Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Roman Tekniği**, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.

BULUT, Ali (1988). **Sevinç Çokum’un Eserleri Üzerinde Tematik Çalışma**, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

KIRILMIŞ, Yasin (2011). **Sevinç Çokum’un Eserlerinde Folklor Unsurları**, Fatih Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

ÖZKAN, Aysun (2004). **Sevinç Çokum’un Eserlerinde Aile Kurumu**, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

TEKİN, Mehmet (1986). **Peyami Safa’nın Romanlarının Yapı ve Anlatım Teknikleri Bakımından İncelenmesi**, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.

UĞRAŞ MERİÇ, Hayal (2003). **Erken Türk Romanında Fiziksel Çevre Sorunsalı**, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

YILDIZ, Alpay Doğan (1999). **Selim İleri Romanları Üzerine ‘Okur Merkezli’ Bir Yaklaşım**, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

2. 4 Sözlük ve Ansiklopediler

IŞIK, İhsan (2007). **Resimli ve Metin Örnekli Türkiye Edebiyatçıları ve Kültür Adamları Ansiklopedisi** C. 3, Ankara: Elvan Yayınları.

ÖZKIRIMLI, Attila (1990). **Türk Edebiyatı Ansiklopedisi C. 2**, İstanbul: Cem Yayınevi.

TEKİN, Arslan (1995). **Edebiyatımızda İsimler ve Terimler**, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Türkçe Sözlük (1998). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi C. 2. (1977). İstanbul: Dergâh Yayınları.

2. 5 İnternet Kaynakları

AYTAŞ, Gıyasettin (2006). Edebî Türlerden Yararlanma, [www. yayim.meb.gov.tr/dergiler/ 169/ ay.pdf](http://www.yayim.meb.gov.tr/dergiler/169/ay.pdf), Erişim Tarihi: 08.09.2011.

BAŞARSLAN, Suzannur (tarihsiz). Roman Nedir? Nasıl Yazılır?, www.derindusunce.org/wp-content/uploads/2011/03/roman-nedir-nasil-yazilir.pdf, Erişim Tarihi: 14.08.2011.

ÇOKUM, Sevinç (2001). “Romana Başlarken”, Türkiye Gazetesi, [www.turkiye gazetesi.com/ Arşiv.aspx](http://www.turkiye-gazetesi.com/Arşiv.aspx), Erişim Tarihi: 26.09.2012.

_____ (tarihsiz). www.sevinccokum.info, Erişim Tarihi: 28.01.2012.

_____ (2006). “Dışa Dönük Dikkatler”, Tercüman Gazetesi, [www.turkcebilgi.com/ kose-yazisi/18250/disa-donuk-dikkatler](http://www.turkcebilgi.com/kose-yazisi/18250/disa-donuk-dikkatler), Erişim Tarihi: 17.12. 2012.

“Edebiyat Mevsimi Ödülleri Açıklandı” (2010). [www. milligazete. com.tr/haber/- edebiyat-mevsimi-odulleri-aciklandi-184402.htm](http://www.milligazete.com.tr/haber/-edebiyat-mevsimi-odulleri-aciklandi-184402.htm), Erişim Tarihi: 25. 12. 2011.

KAPLAN, Mehmet (tarihsiz). www.sevinccokum.info, Erişim Tarihi: 25.01.2012.

SAKA, Hatice (2010). “Sevinç Çokum’la Söyleşi”, [www. edebistan.com/index.php/ haticesaka/ sevinc-cokumla-soylesi/2010/02](http://www.edebistan.com/index.php/haticesaka/sevinc-cokumla-soylesi/2010/02), Erişim Tarihi: 12.01.2012.

“Sevinç Çokum Keçiörenlilerle Buluştu” (tarihsiz). [www.kecioren.bel.tr/haber.hp?hid =238](http://www.kecioren.bel.tr/haber.hp?hid=238), Erişim Tarihi: 20.01. 2012.

“Sevinç Çokum’la Söyleşi ” (2004). Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi, [www.yayim. meb. gov. tr/ dergiler /sayi51/ soylesi.htm](http://www.yayim.meb.gov.tr/dergiler/sayi51/soylesi.htm), Erişim Tarihi: 08.09.2011.

“Sevinç Çokum’la Söyleşi” (2008). Çokum, [www. fetihkoleji. k12. tr/ bpi. asp?caid= 3968cid=660](http://www.fetihkoleji.k12.tr/bpi.asp?caid=3968cid=660), Erişim Tarihi: 15.01.2012.

“Sevinç Çokum’un Hayatı” (tarihsiz). [www. sevinccokum. info/ ? page_id = 583](http://www.sevinccokum.info/?page_id=583), Erişim Tarihi: 28. 01. 2012.

TOKAY, Murat (2007). “Yazar Sevinç Çokum İle Bir Söyleşi: Her Şeyi Yazabileceğimi Bu Romanda İspat Etmek İstedim”, [www. kitapzamani. zaman. com. tr/ kitapzamani/ newsDetail_ get NewsById. action? sectionId= 3&newsId=928](http://www.kitapzamani.zaman.com.tr/kitapzamani/newsDetail_getNewsById.action?sectionId=3&newsId=928), Erişim Tarihi: 15.10.2012.

VAHABZADE, Bahtiyar (tarihsiz). [www.sevinccokum. info](http://www.sevinccokum.info), Erişim Tarihi: 28. 01. 2012.

EKLER

EK 1: SEVİNÇ ÇOKUM İLE MÜLÂKAT

Edebiyatımızın usta kalemlerinden Sevinç Çokum’u 06.07.2013 tarihinde İstanbul Güzelce’deki evinde ziyaret ettik ve misafirliğimiz boyunca kendisiyle sohbet etme imkânına sahip olduk. Aşağıda, yazarın kendi roman tekniği hakkındaki sorulara verdiği cevaplardan oluşan mülâkat yer almaktadır.

Romanların isimleri anlatının giriş kapısının anahtarı gibi olduğundan bir romana isim seçimi oldukça önemli bir tekniktir. Siz romanlarınıza isim seçerken nelere özen gösterirsiniz?

Tabii benim devir devir değişmiştir. “Zor” romanı zor bir dönemi yansıtıyor. Darbe dönemini. Benim için de zor ilk roman olduğu için. Onlarla ilgili olarak o isim bulundu. “Bizim Diyar” romanı, Rumeli romanının ismi Yahya Kemâl’in bir şiirinde geçiyor. Şu şekilde:

“Ve göz kapaklarının arkasında eski vatan
Bizim diyâr olarak kaldı tâ kıyamete dek”

Bu “bizim diyar” sözü oradan alınmadır. “Hilâl Görününce” romanına gelince ben onu Kırım Tatarları ile ilgili bir kitap okumuştum. O kitapta onların akınları, yani eski Tatar yiğitlerinin Rus içlerine akınları var. Orada hani Osmanlılar nasıl sefere çıkıyorlar onun gibi Kırım Tatarlarının da Rus üzerine atlı olarak gidip ganimetlerle dönmeleri var. Orada beklerlermiş. Yeni ay görününce, yeni ay tabiri geçiyor. “O bize uğurlu gelir” diye yeni ayla birlikte sefere çıkarlarmış. Tabii ben bunun adını “Yeni Ay Görününce” yapmıştım. Adı buydu. Ancak bir arkadaşım, “Bunu Hilâl Görününce yap, daha iyi olur.” dedi. Ben de “Hilâl Görününce” yaptım. Ondan sonra “Ağustos Başağı” geliyor. O da Kurtuluş Savaşı’nı anlatıyor, ama bir gaziden dinleyerek tabii. Ben sözlü malzemeye çok dikkat ederim. Yani tabii ki, yazılı kaynakları da okuyorum, inceliyorum, ama benim için sözlü kaynak daha önemli. Daha romana gider. Ağustos ayı, malûm Büyük Taarruz’un olduğu tarih itibarıyla bir doğuş. Yani, Anadolu’nun yeniden doğuşu ve kurtuluşu. Bunu simgeliyor ağustos ayı. Bir de ağustos başağı, başak daha erken olgunlaşır. Zaten Büyük Taarruz için çok beklenilmiştir. Ancak toparlanılmıştır. Çünkü Sakarya’nın

bir yıkımı var. Gecikmiş bir zafer. Başak, aynı zamanda benim de doğduğum tarihteki burç. Başak burcundanım ben. Yani, hepsi bir araya geldi, işte böyle bir isim çıktı ortaya. “Karanlığa Direnen Yıldız” karanlık günleri, yani askerî darbenin yapıldığı yılları anlatır. Orada o yıllarda kahramanımızın yine de umudunu yitirmeden ayakta durma çabası vardır. “Karanlığa Direnen Yıldız” bir umudu simgeliyor. Sonra “Deli Zamanlar” romanı, benim deli çağlarımı anlatır. Fakülte yılları, parti çalışmaları falan. “Deli Zamanlar” arayış içinde olduğum yıllar. Yıkılışlarım, yeniden umutlanışlarım var. “Gülyüzlüm” zaten benim tefrika romanımdır. Bu isim orada anne ile çocuğun aralarındaki o sevgiyi, çocuğun annesine bağlılığını ifâde eder. Bir de bir şarkı var çok eskilerden. “Gülyüzlülerin şevkine gel nûş edelim mey”. Fasıllarda falan okunur o. O şarkıda geçen bu ifâde, o da bana ışık tuttu “gülyüzlüm” diye. Oradan esinlendim. “Gece Rüzgârları” adını bulmakta biraz zorlandım. Fakat öyle bir şey ki Süsen adlı yazar, öteki intihar eden kadın ve onun içindeki küçük hikâyeler, gariban insanlar falan hepsi sanki bir rüzgâra kapılmış gibi. Yani geceleyin farklı eser rüzgârlar dikkat ederseniz. Gündüz rüzgârları daha farklıdır. Ama gece alt üst edebilir de rüzgâr. Çünkü insanların geceleri sanki ikinci bir hayatlarıdır. Kötü olaylar da gece olur hep. Dolayısıyla o rüzgârları biz mecazî olarak da düşünebiliriz. Yani bir gerçek rüzgâr olarak, bir de insan hayatındaki savrulmalar olarak. İşte “Gece Rüzgârları” bu savrulmaları veriyor. “Çırpıntılar” da bir göç romanı. Orada hayatımızdaki çırpıntılar var. Çünkü hep arayış içindeler. İnsanoğlunun huzur arayışı. “Tren Burdan Geçmiyor”da ben medyayı ele alıyorum. Medyadaki insanlar da yönlendirilirler. İstedığınız kadar iyi niyetli olun veya “Dürüstüm ben.” deyin, yapmak istediğiniz başka şeyler vardır başka şeyler yaparsınız. Medyada dürüst kalabilmek çok zordur. Ancak bu zamanda dürüst kalabilmek daha da zor. Bunu demek istiyorum. İşte orada Nüzhet kendi doğrusunu korumak isteyen bir adam. Bunun için de hattın dışında kalıyor. Hattın gerisine düşüyor. Trenin geçmediği yere. “Arada Kalmış Tebessüm”de daha fazla muhasebe, hesaplama, yüzleşme var. Bu “Arada Kalmış Tebessüm” bizim sosyal çalkantılı hayatımızı anlatıyor. Nasıl insanın içinde geçirdiği yolculuk vardır. Toplumların da sosyal hayatımızın da geçirdiği bir yolculuk vardır. O yolculukların inişleri çıkışları her şey o topluma bir şey öğretir. “Arada Kalmış Tebessüm”de işte bütün bu çalkantıların içinde insanların birbiriyle olan iletişimi, dostluklar atılıyor bir tarafa veyahut anlaşma zemini kalmıyor. Yani o tebessümü, anlamak için ne sarf edeceksek onu yapmıyoruz. Daima bize uymayanı reddediyoruz. Bu yanlış. O hâlde

aradaki tebessüm ortadan kalkıyor. O tebessüm unutuluyor. Hâlbuki bir tebessüm olsa belki farklılaşacak her şey. “Lâcivert Taşı”na gelince, tabii “Tarihî roman bir daha yazmayacağım.” demiştim ama, ister istemez işte çocukluğumdan beri anlatılan o hikâye kendini yazdırdı en nihayet. Biraz taşlarla ilgileniyorum. Lâcivert taşının da bazı özellikleri var. Mısır’da gücün temsilcisi olarak görülüyor. Firavunlar hep tılsımlar yaptırırlarmış lâcivert taşından duvarlara asarlarmış. Yani iktidarları devam etsin falan diye. Ruh arıtan bir özelliği var. Ben o taşta bir de birleştiricilik vasfını ekledim. Ailenin, toplumun, milletin birlik hâlinde yaşamasını sağlayan bir özellik yükledim ve bereket özelliği de var. Lâcivert taşını o şekilde bir sembol olduğu için romanın adı yaptım. “Çok Yapraklı İlişkiler”de insan ilişkilerini inceliyorum. Burada farklı bir metot, gerçek ve gerçeküstücülüğü bir arada kaynaştırmaya çalışıyorum. Böyle bir tekniğim var. İnsanları istediğiniz kadar birbirine benzer hâle getirin bir yerde ya bir çıkar çatışmasından dolayı yahut da vicdanının sesi ile “Bu yanlış. Doğru olan budur.” diyebilen bir yapıya sahip insanoğlu. Yani değişken. Önceden çok sevdiği bir şeyden sonradan nefret edebiliyor. Toplum olarak yaşayışı birbirine benzeyen insanlar üretiliyor. Ama insan bir yerde mutlaka bir ayrılığa düşüyor. İnsan ilişkileri üzerinde çalışıyor, insan grafikleri üzerinde uzman olmuş orada Yamaç. Dolayısıyla ilişkilerin de çok değişken olduğunu söyleyelim.

Kaleme alınmış bir roman tamamlanmış bir yapı, estetik bir sistem olarak karşımıza çıkar. Ancak yazma aşamasından önce bir de romanın yazar tarafından bir kurgulanma, tasarlanma, düzenlenme aşaması vardır. İşte siz bu noktada bize romanlarınızı nasıl kurguladığınızdan biraz bahsedebilir misiniz?

Şimdi ben genellikle romanın sonu bellidir gibi düşünürüm. O sondan hareketle durumlara geçerim. Yani durumlarla başlarım ama sonu biliyorumdur diye düşünüyordum. Baştan böyleydi hesabım, fakat sonradan romanın gidişi sonu değiştirmemi doğurdu. O sebeple demek ki baştan tahmin edebilirsin, ama değiştirebilirsin de. Şimdi kabaca bir hikâye belirlenmiş olmalıdır bir romanda. Ama bu hikâye tabii farklı şekillere de girebiliyor yazmaya başladıktan sonra. Yazdıklarım nedir? Hep not almak. Burada kâğıtlarım vardır. Aklıma geleni hemen kâğıda kaydedirim. Masamın üstünde veya çekmecemde durur onlar. Onları bazen zarflara koyarım. Renkli zarflar. Defter var müsvedde defteri gibi. Oralarda da “Şunlar

anlatılacak, bu yazılacak.” diye notlarım var. Yani, onlara bakarak hatırlıyorum bir de. Kaldım bir yerde meselâ hemen bakıyorum o cümlelere. Ama enteresan bir şey geliyor aklıma, işte o bir yaşanmışlık, bir an. Onu untabilirim korkusuyla hemen yazıp koyuyorum bir kenara Sonra onu bir yere monte ediyorum. Montaj işidir bizim işimiz. Bir çeşit montaj. “Bu olmuş.” diyorum meselâ. Olmamışsa o zaman o parçayı oradan çıkarıyorum, başka bir şey koyuyorum. Meselâ “Tren Burdan Geçmiyor”da teknik açıdan çok yer değıştirmeler oldu. Şimdi gördüğünüz zaman onu ne yapıyorsunuz? “Keşke şu bölümle başlasaydı, daha iyi olurdu.” diyorsunuz. Çünkü can alıcı nokta çok uzağa gitmiş. Okuyucunun bunu keşfetmesi için hayli ortalara gelmesi lâzım meselâ. Böyle bir şey var. Hâlbuki “Bu ip ucunu ona verelim. O, o heyecanla gitsin.” deyip başa dönmeler. Bu eklemeler, çıkarmalar, yer değıştirmeler çok oluyor.

Romanlarınızda şahısların sunumunda iç çözümleme tekniğine yoğun bir şekilde yer verdiğinizi görüyoruz. Bu açıdan sizce iç çözümleme tekniğinin insanî özün yakalanmasında ve insanların bütün yönleriyle sunulmasındaki yeri nedir?

En başta çok büyük rolü var. Ben bunu roman yazdıkça anlamağa başladım.

Romanlarınızda okuru sıkmayan tahlili bir anlatımınız var. Bu konudaki başarınızın sırrını bizimle paylaşabilir misiniz?

Her şey dozunda. Ben o anda tabii kendim de müdahale ediyorum. Şimdi ben bu ruh çözümlemelerinde kendimi çok örnek alırım. Yani insan en iyi kendisini tanır. Şimdi belirli bir dünyanın içinde yazıyorsunuz. Bu herhangi bir şeye benzemiyor. Bir sanatkâr her zaman kendi eseriyle baş başa olacak. Otorite sanatkârın kendisidir. Yazarken uygun olanları ayıklamalar yapıyorsunuz. Yani istiflenmiş bir şeyler var. Bunların içerisinden romana en uygun olanın ayıklayıcısıyım ben. Şimdi demek ki bu işe siz kendinizi adadıktan sonra, seneler geçe geçe hep aynı şeyleri yapa yapa ustalaşıyorsunuz. Yani devamlı o istifleri ve ayırmaları yapıyorum.

Romanlarınızda çoğunlukla eksiltili son tekniğini tercih etmenizın sebebi nedir? Romanlarınızın sonuç kısmını önceden belirler misiniz?

İşte romanın sonu bazen belli, bazen belli olmuyor. Yürüyüş nereye gidiyorsa, yani ona göre, ona uyabilecek bir son ortaya çıkıyor. Çünkü hayatımızı biz bir çerçeve içine alamadığımız gibi, romanı da alamayız. İster mutlu bitsin ister mutsuz bitsin benim romanlarımda son belirsiz olabilir. Bu son romanımda, “Çok Yapraklı İlişkiler”de bile son belirsizdir. İyi şeyler olacak gibisinden bir şey hissettiriyorum. Hayatın zaten kendisi böyle. Yani bir bakıyorsunuz seviniyorsunuz, bir bakıyorsunuz arkadan ağlıyorsunuz. Onun için çerçeve içine alamayız hayatı. Hayat durmuyor çünkü.

Romanlarınıza baktığımızda yeni konularla birlikte yeni tekniklerden faydalanmaya çalıştığınızı görüyoruz. Meselâ “Gece Rüzgârları”nda anlatı düzlemi temel anlatı-iç anlatı şeklinde kurulurken, “Arada Kalmış Tebessüm” adlı roman iç monologlarla ilerler. “Lacivert Taşı” adlı romanda ise, bir hikâye sırayla üç şahsın gözünden sunulur. Bu açıdan sizce bir romancı anlatısında ele aldığı yeni içeriğe paralel şekilde yeni teknikleri de denemeli midir?

Tabii denenmeli. Ben “Tren Burdan Geçmiyor”da kahramanlarımı anlatırken Nüzhet’i bırakıyorum Simay’a geçiyorum. Hepsini ayrı ayrı kontrol etmekteyim. Bende o çaba, değişik bir teknik uygulayayım çabası hep var. Hangi ağızdan anlatılacak düşüncesi hep bende var. Bu da tekniğe giriyor. Meselâ son romanımda iki kişi var. Yamaç ve Gülümser. Yamaç bölümünü anlatıyorsam Yamaç’ın gözüyle anlatıyorum. Yamaç’ın düşünceleriyle sesleniyorum. O sanki anlatıyormuş gibi oluyor. Gülümser de kendi bakışıyla sunuluyor. Burada şimdi çok zor. Yamaç’ı anlatırken Yamaç Gülümserleşir mi? İşte buna çok dikkat etmem lâzım. “Üslûplarında, dillerinde bir farklılık olması lâzım.” diye düşünürüm. Çünkü Kaplan Bey bana demişti ki, “Öyküde olsun romanda olsun o kişi kaç yaşındaysa, hangi sosyal gruba giriyorsa, kültür seviyesi, ekonomik durumu ne ise hepsini göz önünde bulundurarak onu konuşturmalısın.” Onun için “Tren Burdan Geçmiyor”da her kişinin kendi seviyesine göre konuşmasına gayret gösterdim. Hatta sokak çocuğu Sonsuz’un şiirleri de kendisine göredir.

Romanlarınızda mekân ve şahıs tasvirlerinin kısa fakat, bütün ayrıntıları göz önünde canlandıracak şekilde olmasında gazeteci yönünüzün bir payı var mıdır?

Tabii gazetecilik de bana bakmasını öğretmiş olabilir. Bende zaten o var ama bir şeyler eklemiştir. Çünkü ben böyle dizi yazılar falan hazırlardım ve dış ülkelere giderdik. Oralarda sürekli hareket hâlinde olduğumuz için hızlıca dolaşıyoruz. Bir anda tespit etmemiz lâzım. Tabii bu bana bir şeyler kazandırmıştır. Ama aslında bu bende daha öncesinden, yani gazeteciliğin öncesinden zaten var olan bir özellik diyelim. Yani resimde ekspresyonist denir. Ekspresyonist değilim ama ben, o bir çırpıda resim yapanlara denir. Hani duyguları, görüntüyü, zihninde uyanan imajı kaybetmekten korkarak bir anda resmeder sanatçı. Onun gibi. Yazar olarak da benim için, “Birkaç fırça darbesi ile bir insanı veyahut da işte bir görüntüyü, bir manzarayı anlatır, ustalık gösterir anlatmada.” diye cümleler çok kullanıldı. Onun dışında meselâ Münevver Ayaşlı’nın bir sözü vardı. “Anadan doğma romancı” diye. Tabii bunu da biraz yakın buluyorum o tarza. Yani hemen kavrayıp olayı, insanı veya şekli yansıtabilmek enerjisi gibi yorumluyorum ben bunu. Selim İleri de “Çok Yapraklı İlişkiler” ile ilgili olarak bir yazısında bana da yer vermiş. “Sevinç Çokum bir tahkiye ustasıdır.” diyor. Böyle başlıyor söze. Hikâye etme sanatçısı. Yani burada bir taklitçilik, bir oyuncu yeteneği söz konusu olabilir. Neden olabilir? Çünkü ben çok küçükken, çocukluğumuzda biz müsamereler yapardık mahallelerde. Müsait yerlerimiz vardı. Uygun bahçeler veyahut taşlıklarımız vardı evlerin alt katında. Oralarda düzenlerdik. Piyesler sahneye koyardık, şiirler okurduk. Dolayısıyla kılıktan kılığa girerdik. O kılıktan kılığa girmelerle bende bir tiyatro, bir sahne sanatçısı hâlleri baş göstermeye başladı ve dolayısıyla daha sonra okulda da piyesler yazmaya başladım. Birkaç öyle denemem oldu. Şimdi niye söylüyorum bunları. Taklitçilikle gördüğün insanları âdeta oynayarak, ben sanki içimde oynayarak kelimelere dökerek kahramanımı oluşturuyorum. Demek ki önce ben oynuyorum, ondan sonra kahramanım olan kişiye o oyunu oynattırıyorum. Yani önce kendimde görüyorum. Benim özel dünyamda o çekirdek hâlinde. Çıkacak, büyüyecek, kollarını salacak. Yani böyle bir şey düşünüyorum ben. Onun için önce

ben görüyorum, oynuyorum, kendimde düşünüyorum, sonra kahramanıma iletiyorum. Bu şekilde bir teknik var burada gibi.

Romanlarınızda bol çağrışımlı ahenkli bir anlatımla nesri nazma yaklaştırdığınızı görüyoruz. Kullandığınız bu şiirsel üslûp sizin şair yönünüzün nesirdeki bir yansıması mıdır?

Olabilir. Zaman zaman şiir parçaları da koyuyorum romanlarıma. Meselâ başka şairlerden aldığım şiirler hariç onların dışındaki o isimsiz veya sokak çocuğu Sonsuz’un söylediği şiirler hep benimdir. Onlar da onun ağzından sanki veriliyormuşçasına yazılmış bana ait şiirler. Benim şiir tarafım tabii ister istemez yansıyor, ama ben bu şiirselliği de kırmak istiyorum artık. Çünkü biraz fazla böyle duyguları yoğunlaştırıyor gibi geliyor. Gülme unsuru, gülerek düşündürme unsuru romanlarda mutlaka ağırlık kazanmalı. Yani benim romanım bundan sonra böyle olsun istiyorum.

Zihninizde bir karakteri nasıl yapılandırırsınız?

Tabii şimdi bütünüyle tamamen hayal âleminde bir karakter oluşmaz. Yani mutlaka dışta örnekler vardır. Ama bu demek değildir ki, hani birebir ille de bir karakteri alırsın her şeyiyle. O değil. Ama “Beni yaz.” diyebilecek bir karakter zaten romanla ilgili olarak o çalışmalar sırasında birdenbire geliverir zaten sizde birikmiş olan binlerce insan içinden. Bu insan karakterleri, küçük küçük böyle anekdotlar, küçük küçük rastladığınız diyaloglarda bulunan insanlar güldürücü ve düşündürücü neler anlatıyorlar? Anlatımlarına göre karakterleri nasıl? Nasıl bir pozisyon, nasıl bir tiyatral şekil çiziyorlar? İster istemez bunlar da girer. Çok daha yakından tanıdığınız insanlar da girer. Ama bir anlık sizde etki uyandıran kişiler de çehreleriyle, davranış biçimleriyle zihninizde yer alır. Buraya şöyle bir açıklık getirmek istiyorum. Bende belki çocukluktan beri gelişen bir taraf var. O da insan yüzlerini genellikle unutmuyorum. Meselâ bana “Tarif et.” dedikleri zaman bir kere görmüş olduğum bir insanı tarif edebiliyorum. Uzun uzun karakteri düşünmeme gerek yok. Zaten zihnimde birçok insan var. Ruh çok önemli karakter için. Tavırları nasıl? Nasıl bir

etki uyandırıyor insanda? Neşeli mi, sıcakkanlı mı falan. Onlardan da zaten uyanı alıp monte edeceksiniz kalıba. Böyle bir şekil çıkıyor netice itibariyle.

Şu an zihninizde tasarladığınız yeni bir romanınız var mı?

Ben artık her sene bir roman yazmaya karar verdim. Allah sağlık verdiği müddetçe. Bir de yayınevinin isteği oluyor her sene bir kitap için. Fakat romanda yoğunlaştığım için yine roman türünde bir çalışmam var. Onun için de bazı notlarım var ve başladım zaten yazmaya. Ama ne tuhaftır ki bu seferkinin hikâyesini kaba taslak düşünmedim. Yani bir taslak oluşturmadım. Bakalım ne çıkacak. Beni nereye götürecek. Yalnız dosyalar ve notlar var. “Şu yazılabilir.” diye notlar aldım.

Bana bu mülâkat için zaman ayırdığınız için çok teşekkür ederim.

Ben de teşekkür ederim.

EK 2: SEVİNÇ ÇOKUM İLE MÜLÂKATTAN FOTOĞRAFLAR



Sevinç ÇOKUM ve Ben



Ben ve Sevinç ÇOKUM



Sevinç ÇOKUM ve Ben



Sevinç ÇOKUM

ÖZGEÇMİŞ

İlknur AY 29.11.1984 tarihinde Kırıkkale’de doğdu. Merzifon Lisesi’ni bitirdikten sonra Ondokuz Mayıs Üniversitesi’ne bağlı Amasya Eğitim Fakültesi’nden 2006 yılında bölüm birincisi olarak mezun oldu. 2009 yılında Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans programını bitirdi. Aynı yıl Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde Doktora eğitimine başladı.

İletişim Bilgileri

E mail : ilknuray005 @ gmail.com